

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Doutorado em Artes

HELENA SOLBERG:
Trajatória de uma documentarista brasileira

MARIANA RIBEIRO DA SILVA TAVARES

Belo Horizonte
2011

MARIANA RIBEIRO DA SILVA TAVARES

**HELENA SOLBERG:
Trajetória de uma documentarista brasileira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Doutor Evandro José Lemos da Cunha.

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes - UFMG
2011**

Tavares, Mariana Ribeiro da Silva, 1967-
Helena Solberg [manuscrito] : trajetória de uma documentarista
brasileira / Mariana Ribeiro da Silva Tavares. – 2011.
282 f. : il. + 3 DVDs

Orientador: Evandro José Lemos da Cunha.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Documentário (Cinema) – Teses. 2. Documentário (Cinema) –
Produção e direção – Teses. 3. Cinema brasileiro – Teses. 4. Solberg,
Helena – Crítica e interpretação – Teses. I. Cunha, Evandro, 1950- II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

CDD: 791.4353



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **MARIANA RIBEIRO DA SILVA TAVARES** Número de Registro **2007668879**.

Título: **HELENA SOLBERG: Reflexividade e Risco no Documentário Brasileiro**

Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha - Orientador - EBA/UFMG

Prof. Dra. Aida Maria Bastos Nepomuceno Marques - titular - UFF/RJ

Prof. Dr. José Américo Ribeiro - titular - Aposentado/UFMG

Prof. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade - titular - EBA/UFMG

Prof. Dra. Anna Karina Castanheira Bartolomeu - titular - EBA/UFMG

Belo Horizonte, 04 de outubro de 2011

Para Marcos, Gabriela e Pedro.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Evandro José Lemos da Cunha, pelos conselhos, leituras e apoio durante o trajeto desta pesquisa.

A Helena Solberg e David Meyer, que abriram as portas de sua casa e o arquivo da Radiante Filmes para entrevistas, pesquisas ao acervo de filmes, reportagens, fotografias, livros, anotações para roteiros etc., além da disponibilidade para conversas informais, para sugestões aos textos e para a revisão das entrevistas.

A Hernani Heffner, pesquisador e conservador-chefe da Cinemateca do MAM no Rio de Janeiro e a Gilberto Santeiro, diretor da Cinemateca do MAM-RJ, pelas entrevistas concedidas sobre Helena Solberg e o Cinema Novo.

A José Carlos Avellar, pesquisador, professor, gestor de cinema que, entre tantas atividades, encontrou tempo para um encontro valioso, concedendo verdadeira aula/entrevista que clareou muitos tópicos abordados nesta tese.

Ao Professor Doutor José Américo Ribeiro, pelo incentivo e apoio ao estudo do cinema documentário, num processo que se iniciou no mestrado e que se prolonga nesta pesquisa sobre o cinema de Helena Solberg. Muito obrigada!

À Professora Dr^a. Ana Lúcia Menezes de Andrade, pela correção dos textos apresentados na qualificação e valiosas sugestões para esta tese.

Ao meu companheiro, Marcos Jorge Barreto, jornalista, professor universitário, incansável crítico, cuja orientação foi decisiva na definição do objeto de estudo desta tese, sem falar das incontáveis conversas, discussões, ideias e infraestrutura para que eu pudesse realizar meu doutorado.

A minha mãe, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, professora, doutora e pesquisadora, que desde cedo me transmitiu a paixão pela arte e pelo

conhecimento e o rigor nos estudos, obrigada por todo o estímulo, exemplo e infraestrutura ao longo desses quatro anos.

Ao meu pai, Hugo César da Silva Tavares, professor, doutor, filósofo, pesquisador, pelo exemplo, incentivo e conversas que me ajudaram ao longo do processo desta pesquisa.

A Lourenço Veloso, pela parceria e apoio.

A Cleusa Alvarenga, braço direito no dia-a-dia, obrigada pelo apoio, carinho e ajuda nos últimos anos.

A Maria Aparecida da Silva, meus agradecimentos pelo apoio e ajuda nos últimos três anos.

De repente, eu me dei conta que havia, sem eu ter jamais percebido, uma volta e uma insistência em certas imagens, em certos ângulos de câmera, em certas obsessões que escapavam. Filmes de assuntos diferentes, de repente, voltavam algumas coisas. Eu pensei: “Deus! Espero que ninguém tenha percebido!” Eu mesma me dei conta disso porque eu estava assistindo a um atrás do outro. Eu comecei a perceber umas insistências em algumas coisas, algumas obsessões com luz, com uma maneira de iluminar. Coisas que são suas, de cada um, muito especiais.

Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares¹.

Essa minha coisa parecida com uma autobiografia que eu estou escrevendo aqui não é fiel ao que eu vivi. O fiel ao que eu sou está nos meus personagens. Porque aí eu não minto. E eu não me dou conta, mas de repente eu olho meus personagens, eles são iguaizinhos a mim.

Akira Kurosawa citado por José Carlos Avellar².

¹ Entrevista realizada em vídeo Betacam, em 09.06.2005, no Rio de Janeiro, para a dissertação de mestrado.

² José Carlos Avellar, em entrevista a Mariana Tavares, no Rio de Janeiro, em 12.01.10, para esta tese.

RESUMO

Esta tese percorre a filmografia documental da cineasta brasileira Helena Solberg, que compreende doze documentários realizados no Brasil e nos Estados Unidos nos últimos 47 anos. Identificamos as diferentes fases da cineasta: Cinema Novo; Trilogia da Mulher; fase política; e o encanto pela expressão da palavra em sua fase atual. O objetivo foi demonstrar que Helena Solberg tem trajetória singular e coerente no contexto da produção documental brasileira e que se mantém fiel aos elementos temáticos e estilísticos que compõem seu universo autoral, sem perder de vista as transformações na linguagem do filme documentário e as tendências internacionais nas últimas cinco décadas. Esse estudo visa a reparar a lacuna de referências ao trabalho e ao percurso da cineasta na bibliografia sobre o filme documentário no Brasil e identificar os elementos estilísticos e temáticos que conformam seu universo criativo.

Palavras-chave: Cinema. Documentário. Helena Solberg.

ABSTRACT

This thesis discusses the documentary films of the Brazilian filmmaker Helena Solberg, consisting of twelve documentaries produced in the United States and in Brazil in the last 47 years. We have identified several different phases of the filmmaker's career – Cinema Novo; The Women Trilogy, the Political Phase, and the Enchantment with the power of words in her current phase, in an effort to demonstrate that Helena Solberg has a singular and coherent body of work in the context of Brazilian documentary production and that she remains faithful to the thematic and stylistic elements that inform her directorial universe without losing sight of the transformations in documentary film language and international tendencies in the last five decades. This study aims to fill the gap in terms of references to her work and career in the bibliography of Brazilian documentary filmmaking, and identify the stylistic and thematic elements that inform her creative universe.

Keywords: Film. Documentary. Helena Solberg.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABC	<i>American Broadcasting Company</i>
ABI	Associação Brasileira de Imprensa
AI-5	Ato Institucional nº 5
AIVF	Associação de Vídeo e Cineastas Independentes
BMG	Banco de Minas Gerais
CAIC	Carteira de Auxílio à Indústria Cinematográfica
CAMDE	Campanha da Mulher pela Democracia
CBS	<i>Columbia Broadcasting Service</i>
CIA	<i>Central Intelligence Agency</i>
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
CPB	<i>Corporation for Public Broadcasting</i>
CPC	Centro Popular de Cultura
DM	David Meyer
DVD	<i>Digital Versatile Disc</i>
EMBRAER	Empresa Brasileira de Aeronáutica
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
EUA	Estados Unidos da América
FNL	Frente Nacional de Libertação
HD	<i>High definition</i>
HH	Hernani Heffner
HS	Helena Solberg
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JC	José Carlos
JUC	Juventude Universitária Católica
MAM	Museu de Arte Moderna
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
MR8	Movimento Revolucionário 8 de Outubro
MT	Mariana Tavares
NBC	<i>National Broadcasting Company</i>
NORAD	<i>Norwegian Agency for International Development</i>

P&B	Preto-e-branco
PBS	<i>Public Broadcasting Service</i>
PUC	Pontifícia Universidade Católica
RTP	Rádio Televisão Portuguesa
SIDA	<i>Swedish International Development Authority</i>
TV	Televisão
UCLA	Universidade da Califórnia
UMES	União Metropolitana dos Estudantes Secundaristas
UNB	Universidade de Brasília
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNESCO	<i>United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization</i>
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo
VHS	<i>Video home system</i>

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

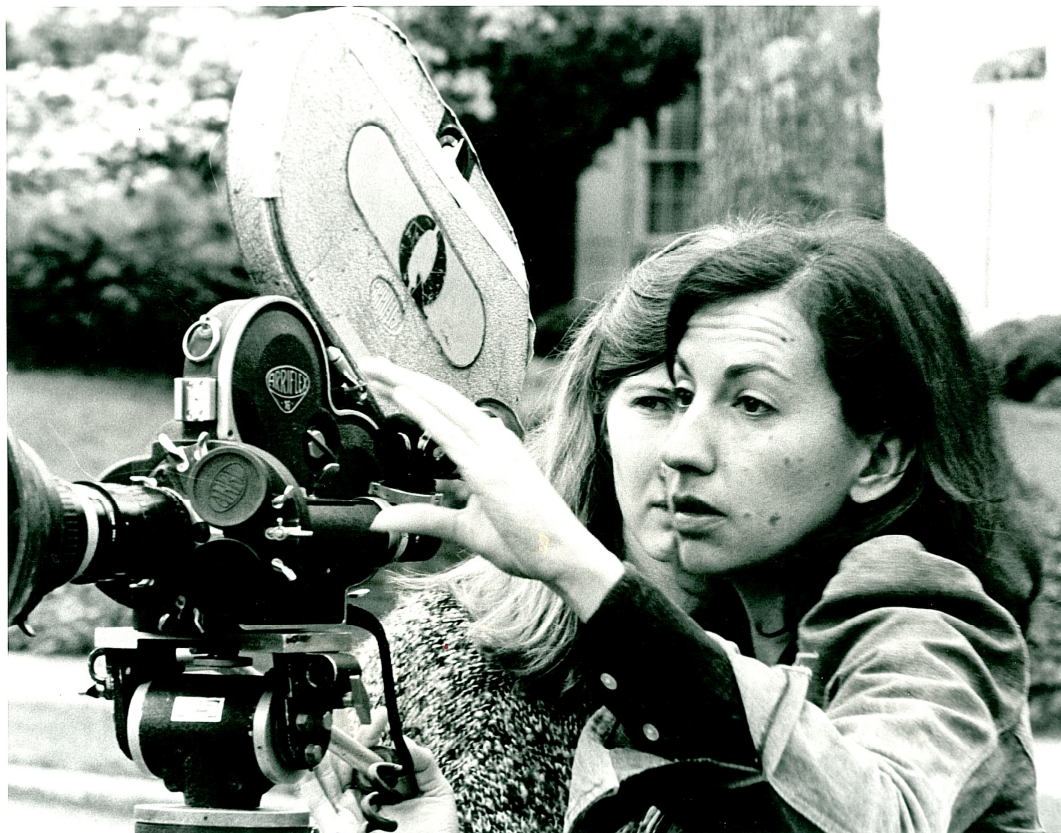
FIGURA 1 - Reflexividade: apresentação da equipe do filme.....	49
FIGURA 2 - Cartaz de <i>From the Ashes... Nicaragua Today</i> , 1982.....	65
FIGURA 3 - Helena Solberg e José Chavarría em Manágua-Nicarágua (1980): a reconstrução da Nicarágua pelo olhar da família Chavarría está entre os diferenciais do filme.....	68
FIGURA 4 - Folder de divulgação do filme, 1995.....	109
FIGURA 5 - Cartaz de <i>Palavra (En) Cantada</i> , 2009.....	130
FIGURA 6 - Dalton Vigh como Alexandre, pai de Helena Morley.....	202
FIGURA 7 - Ludmila Dayer interpreta Helena Morley.....	203
FIGURA 8 - D. Teodora (Maria de Sá) é a avó de Helena Morley com nove anos (Bianca Lyrio).....	204
FIGURA 9 - A escrita como individuação de Helena Morley (Ludmila Dayer).....	206

SUMÁRIO³

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1 – HELENA SOLBERG, DIRETORA DO CINEMA NOVO...	35
1.1 Um universo de criação.....	35
1.2 <i>A Entrevista</i> (1966): gênese do documentário de Helena Solberg.....	38
CAPÍTULO 2 – PALAVRA DA MULHER, UMA TRILOGIA.....	45
2.1 <i>The emerging woman (A nova mulher, 1974)</i> , <i>The double day (A dupla jornada, 1975)</i> e <i>Simplesmente Jenny</i> (1977).....	45
CAPÍTULO 3 – A EXPRESSÃO POLÍTICA E O DIÁLOGO COM O CINEMA MILITANTE: AMÉRICA LATINA X ESTADOS UNIDOS (FASE POLÍTICA).....	65
3.1 <i>From the Ashes... Nicaragua Today (Nicarágua Hoje, 1982)</i>	65
3.2 <i>Chile, by reason or by force (Chile, pela razão ou pela força, 1983)</i> e <i>The brazilian connection (A conexão brasileira, 1982-1983)</i>	82
3.3 <i>Portrait of a Terrorist (Retrato de um terrorista, 1985)</i>	100
CAPÍTULO 4 – O ENCANTO PELA EXPRESSÃO DA PALAVRA.....	109
4.1 <i>Carmen Miranda, Bananas is my Business</i> (1995): ficção e reflexividade a serviço do documentário.....	109
4.2 <i>Palavra (En) cantada</i> (2009).....	130
CONCLUSÃO.....	138
REFERÊNCIAS.....	153
APÊNDICE A – Cronologia de Helena Solberg.....	166
APÊNDICE B – Filmografia de Helena Solberg.....	170
APÊNDICE C – Filmografia geral da pesquisa.....	200

³ Este trabalho foi revisado de acordo com as novas regras ortográficas aprovadas pelo Acordo Ortográfico assinado entre os países que integram a Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP), em vigor no Brasil desde 2009.

APÊNDICE D – <i>Vida de Menina</i> , 2004: o retorno à ficção num flerte com o documentário.....	201
APÊNDICE E – Entrevista com a cineasta Helena Solberg.....	208
APÊNDICE F – Entrevista com David Meyer.....	241
APÊNDICE G – Entrevista com José Carlos Avellar.....	253
APÊNDICE H – Entrevista com Hernani Heffner.....	276



Helena Solberg e Christine Burrill, nas filmagens de *The Double Day*.
Bolívia, 1975.

Fonte: Arquivo Radiante Filmes.

INTRODUÇÃO

Esta tese se insere na linha de pesquisa “Criação e Crítica da Imagem em Movimento”, tendo como área de estudo o cinema. O objetivo desta pesquisa é resgatar a trajetória da cineasta brasileira Helena Solberg no contexto da produção documental brasileira, a partir da segunda metade do século XX, tendo como referência elementos estilísticos observados em seus filmes, como a reflexividade, o uso da ficção, o interesse pelo “mesmo de classe” (RAMOS, 2008, p. 213) e pelo outro popular (RAMOS, 2008, p. 213).

Partimos da hipótese de que Helena Solberg tem uma trajetória singular na produção nacional de documentários, coerente com os movimentos políticos e culturais vivenciados por sua geração. Analisamos seus doze documentários autorais para identificar os elementos estilísticos e temáticos que constituem seu campo de interesse⁴.

Helena Solberg tornou-se conhecida no Brasil, em 1995, com a repercussão de seu documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business (Carmen Miranda, Meu Negócio É Bananas, 1995)* premiado em oito festivais internacionais e exibido em mais de trinta festivais fora do país. Naquele momento, a maioria dos críticos, jornalistas e até pesquisadores do cinema brasileiro julgaram, de forma precipitada, que se tratava de seu primeiro filme.

Foi possível constatar o grande desconhecimento a respeito de sua obra, a julgar pela ausência de referências ao seu trabalho na literatura especializada em documentários no Brasil e no exterior, à exceção do livro *Cinema and Social Change in Latin América*, escrito pela professora e pesquisadora da Universidade de Austin-Texas, Julianne Burton, em 1986, com um capítulo dedicado aos

⁴ No momento em que esta tese é finalizada, a cineasta elabora seu 13º documentário que tem o nome provisório de *O Desafio*. O documentário traz entrevistas realizadas com alunos de projetos sociais em bairros de periferia, na cidade do Rio de Janeiro. São crianças e adolescentes que trabalharam com o coreógrafo e professor Ivaldo Bertazzo. Helena Solberg os entrevistou em dois momentos: na década de 1990 e na atualidade, para investigar os reflexos desta experiência em suas vidas. A cineasta também trabalha na pré-produção do longa-metragem ficcional *A Visita* sobre uma personagem que vive nos Estados Unidos da América (EUA) e vem de visita ao Brasil. Embora o foco desta pesquisa seja o cinema documentário de Helena Solberg, percorreremos também, de forma mais sucinta, suas duas ficções: *Vida de Menina*, 2004 e *Meio-Dia*, 1970. Algumas análises de *Vida de Menina* se encontram nos apêndices desta pesquisa e no subitem referente ao filme mais recente de Solberg, o documentário *Palavra (En) cantada*, 2009. Algumas referências a *Meio-Dia*, curta-metragem ficcional realizado pela cineasta em 1970, quando vivia em SP, podem ser encontradas no primeiro capítulo desta tese.

documentários da cineasta; e da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, organizada pelos pesquisadores da Unicamp – Universidade Estadual de Campinas, Fernão Pessoa Ramos e Luiz Felipe Miranda, com um parágrafo dedicado ao seu trabalho.

Esta tese busca reparar essa lacuna e trazer a público os filmes de Helena Solberg, demonstrando suas diferentes fases e os elementos que observamos recorrentes em seu trabalho. A independência autoral da cineasta que não segue modismos e, ao mesmo tempo, está em sintonia com as mudanças tecnológicas e com a linguagem do documentário nos últimos 47 anos - documentário direto, cinema militante, documentário contemporâneo etc. – serão abordados.

Trata-se de uma trajetória coerente que parte de questões pessoais para tentar compreender, num primeiro momento, sua identidade como mulher e a decisão entre seguir a carreira profissional ou a vida familiar, questões presentes em seu primeiro filme, *A Entrevista*, 1966. Depois, sua condição de mulher latino-americana vivendo e trabalhando nos Estados Unidos, onde viveu 32 anos. Essa questão se estendeu para a condição das mulheres latino-americanas no espaço doméstico e no trabalho e Solberg viajou para a Argentina, Bolívia, México e Venezuela, a fim de conhecer a realidade da mulher no continente. Essas inquietações geraram, na década de 1970 – auge do movimento feminista no mundo e das ditaduras no continente latino-americano –, uma trilogia denominada *Palavra da Mulher*.

Depois, a questão da mulher ampliou-se para as relações políticas entre os Estados Unidos e seu continente de origem, a América Latina. Essa fase gerou seis documentários viabilizados e exibidos em Rede Nacional de Televisão naquele país, pela *Public Broadcasting Service (Serviço Público de Telerradiodifusão)* (PBS).

Na fase atual, depois de todo o percurso político e social pela América Latina e suas relações com os Estados Unidos, a cineasta retoma, de certa forma, sua formação inicial – Helena Solberg cursou Línguas Neolatinas na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC), ao final da década de 1950 – e volta a viver e a filmar no Brasil. Em seus longas-metragens recentes (seja na ficção ou no documentário), a cineasta coloca, em primeiro plano, a arte brasileira em suas várias manifestações – literatura, música, poesia, teatro e dança – sem perder de vista os contextos político, econômico e social.

Para analisar essa trajetória, na primeira etapa da pesquisa assisti e analisei quatorze filmes dirigidos pela cineasta: *A Entrevista* (1966, doc.); *Meio-Dia*, (1970, fic.); *The Double Day (A Dupla Jornada*, 1975, doc.); *The Emerging Woman (A Nova Mulher*, 1974, doc.); *Simplesmente Jenny* (1977, doc.); *From the Ashes... Nicaragua Today (Nicarágua Hoje*, 1982, doc.); *The Brazilian Connection (A Conexão Brasileira*, 1982/1983, doc.); *Chile: By Reason or By Force (Chile: Pela razão ou pela força*, 1983, doc.); *Portrait of a Terrorist (Retrato de Um Terrorista*, 1986, doc.); *Home of the Brave (Berço dos Bravos*, 1986, doc.); *The Forbidden Land (A Terra Proibida*, 1990, doc.); *Carmen Miranda: Bananas Is My Business (Carmen Miranda: Meu Negócio é Bananas*, 1995, doc); *Vida de Menina*, 2004, fic.; e *Palavra (En)cantada*, doc., 2009 (ver filmografia completa de Helena Solberg na página nº 147).

Além dessa primeira análise, realizei quatro entrevistas com câmera miniDV, para esta tese de doutoramento, a saber: com a cineasta Helena Solberg⁵; com o produtor de seus filmes, o diretor norte-americano David Meyer⁶; com o professor e pesquisador carioca José Carlos Avellar⁷; e com o pesquisador e conservador-chefe da cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, Hernani Heffner (2006), especialista em Cinema Novo e conhecedor de parte da obra de Helena Solberg. Inúmeras conversas por telefone e trocas de e-mails com a cineasta ao longo dos últimos quatro anos contribuíram para a realização desta pesquisa. O auxílio das referências bibliográficas e pesquisas em sites nacionais e internacionais também serviram de apoio.

Tendo em vista essas referências, foi possível reunir os seguintes elementos estilísticos e temáticos, a seguir, no cinema de Solberg.

Predileção por temas amplos e sua repercussão na individualidade de seus personagens:

A cineasta trabalha com temas amplos, como a exploração da força de trabalho da mulher na América Latina (*The Double Day, A Dupla Jornada*, 1975); a tensão entre a ala progressista da Igreja Católica no Brasil – A Teologia da

⁵ A entrevista com a cineasta Helena Solberg foi realizada em duas etapas: em 10 e 13.01.10, em sua residência, no Rio de Janeiro. Também foram utilizadas partes da entrevista que realizei com a cineasta, em vídeo Betacam, em 09.06.2005, por ocasião de minha dissertação de mestrado.

⁶ Entrevista realizada no Rio de Janeiro, em 13.01.10.

⁷ *idem*.

Libertação – e o Vaticano (*The Forbidden Land, A Terra Proibida*, 1990); ou a relação da poesia com a música popular brasileira [*Palavra (En)cantada*, 2009]. São temas amplos nos quais a perspectiva humana está sempre presente. A cineasta contrapõe o geral ao particular para investigar de que forma a conjuntura política, econômica e social repercute no indivíduo – personagens que ela aborda em seus documentários. Esse contraponto está presente em seu cinema, com exemplos na relação a seguir:

- Identidade perdida de Carmen Miranda X Relações Internacionais Brasil/EUA (cenário da 2ª Guerra Mundial: Política da Boa Vizinhança EUA X América Latina) (*Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, 1995).
- Teologia da Libertação no Brasil (Movimento dos Sem Terra) X Igreja católica/Vaticano (*The Forbidden Land, A Terra Proibida*, 1990).
- Conflitos da mulher brasileira de classe média-alta no Rio de Janeiro, nos anos de 1960: vida profissional X papel de esposa e dona-de-casa - Marcha da Família com Deus pela Liberdade/Golpe Militar de 1964 (*A Entrevista*, 1966).
- Infância/adolescência de Helena Morley na cidade de Diamantina-MG, no final do séc. XIX (transição da monarquia para a república, fim da escravidão no Brasil e esgotamento das jazidas de diamantes) (*Vida de Menina*, 2004).
- Condição da mulher latino-americana nas fábricas e nas áreas rurais (sistema capitalista de produção X ditaduras na América Latina X Relações Internacionais EUA X América Latina) (*The Double Day, A Dupla Jornada*, 1975).
- Conflitos numa família de classe média nicaraguense X Revolução Sandinista X Relações Internacionais Nicarágua e EUA (*From The Ashes... Nicaragua Today, Nicarágua Hoje*, 1982).
- Relação da poesia com a música popular no Brasil X panorama da música popular brasileira no século XX/início do século XXI [*Palavra (En)cantada*, 2009].

Via de regra, os documentários de Helena Solberg não giram em torno de um único tema. Partem de um assunto inicial que impulsiona outros temas que

surgem durante o processo de investigação. Os encontros, entrevistas e conversas com as personagens indicam novas questões e novas entrevistas, assim como as pesquisas de imagens de arquivo sugerem novas pistas de investigação. O mesmo ocorre com as leituras de textos e documentos. É um processo em aberto. Daí a necessidade da pesquisa que antecede as filmagens e dá segurança para que a cineasta converse e lance questões aos seus entrevistados. O tema inicial serve como impulso para o desenrolar de longas conversas que contribuem para o desenho de amplos painéis sobre as realidades que ela aborda em seus filmes.

- a) A cineasta está interessada nos pontos de tensão das realidades abordadas. Sua câmera acompanha e entrevista personagens e situações que representam diferentes forças que apontam para várias direções, gerando pontos de tensão. Sua sensibilidade converge para esses pontos, no intuito de compreender suas causas e possíveis saídas.
- b) Identificamos também, em sua filmografia recente, o encanto pela expressão da palavra em diversas manifestações:

Palavra falada:

A palavra falada está na base de seus filmes. Seus documentários são pontuados por entrevistas que constituem o corpo de muitos filmes. Entrevistas que a cineasta define como “encontros”⁸, em que ela conversa com seus entrevistados na busca de conceitos, ideias a respeito das circunstâncias sociais, políticas e econômicas que vivenciam. Ao contrário do documentarista Eduardo Coutinho⁹, que busca a fabulação na qual a personagem se inventa para a câmera, numa espécie de *automise en scène*¹⁰, Helena Solberg espera de seus

⁸ Em entrevista a Mariana Tavares, em 13.01.10 para esta tese.

⁹ Considerado um mestre do documentário contemporâneo brasileiro, Eduardo Coutinho está entre os principais documentaristas da atualidade no Brasil. Autor de um dos filmes mais importantes do cinema documental brasileiro, *Cabra marcado para morrer* (1984), prêmio da crítica internacional do Festival de Berlim, melhor filme no *Festival du Réel*, em Paris, e no de Havana, entre muitos outros. A fama de documentarista se consolidou a partir dos anos 1980, com títulos como *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987); *Volta Redonda, memorial da greve* (1989); *O fio da memória* (1991); *Boca do lixo* (1994); *Santo forte* (1999); *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002).

¹⁰ Autoencenação em que as personagens se reinventam e improvisam para a câmera de Eduardo Coutinho, como gostariam de ser ou como gostariam de serem vistas pelo público. Para o documentarista, “não há problema se fazem teatro para a câmera, pois as pessoas se revelam fazendo teatro, afinal, todos cumprem papéis sociais”. In: TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva.

entrevistados a formulação de pensamentos, argumentações e conceitos a respeito das questões que ela aborda.

Palavra lida:

Dá-se a partir da voz *over* definida como a voz sem corpo ou identidade que assere fora-de-campo (RAMOS, 2008, p. 407). Nos filmes de Solberg, notadamente nos da fase política que abordam as relações entre os EUA e a América Latina, essa voz é geralmente utilizada no início dos filmes para contextualizar o espectador em relação ao país abordado, sua conjuntura política, econômica e social e a relação desse contexto com as questões centrais dos filmes. Quando, nesses documentários, a palavra é lida pelo âncora/jornalista, utilizamos o conceito voz *off* – fala que enuncia fora-de-campo, mas que possui identidade (RAMOS, 2008, p. 407).

Nos filmes *Carmen Miranda Bananas Is My Business* (Carmen Miranda, *Meu Negócio é Bananas*, 1995) e *From The Ashes... Nicaragua Today* (Nicarágua Hoje, 1982), a voz *over* é a voz da própria cineasta, que não se identifica e assume tom reflexivo.

O uso de vozes na interpretação/tradução de depoimentos é uma constante em seus filmes documentários. São vozes que, na tradução para o inglês, conservam o timbre e as entonações das originais em espanhol. Nesse sentido, interpretam as falas, tendo como parâmetro as vozes originais. Para atingir essa verossimilhança, percebemos que essas vozes são dirigidas por Solberg, o que faz com que a perda na tradução – *lost in translation* –, uma preocupação da cineasta, seja minimizada.

Palavra cantada:

A interpretação de canções como expressão única, particular, das personagens em seus filmes, como Carmen Miranda (*Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, 1995); Adriana Calcanhoto, Lenine, Tom Zé e demais cantores/compositores abordados no documentário *Palavra (En)cantada*, 2009.

O uso de canções sobre os países tratados nos filmes, como no início de *The Double Day (A Dupla Jornada, 1975)*, em que a canção introduz informações sobre a exploração dos minerais na América Latina pelos espanhóis, ou a canção *Managua, Nicaragua*, no início de *From The Ashes... Nicaragua Today*, que canta a histórica relação da colonização dos norte-americanos na Nicarágua.

Palavra escrita:

A manifestação da palavra escrita como construção da identidade da menina-moça Helena Morley, no longa-metragem ficcional, *Vida de Menina, 2005*: nesse filme, a imagem da garota escrevendo e se reencontrando a partir da escrita em seu diário é reiterada para defender a tese do longa-metragem “Escrevendo eu me encontro”, como lembrou o pesquisador José Carlos Avellar¹¹.

Predileção por personagens fragmentadas:

Embora inseridas em espaços geográficos definidos, suas personagens mantêm uma espécie de decalagem, de deslocamento em relação a esses espaços. Nesse sentido, apresentam um olhar de fora, estrangeiro. É como se essas personagens se sentissem um pouco estrangeiras em suas pátrias, o que lhes proporciona um olhar crítico, diferenciado. Nas palavras da cineasta: “Eu gosto muito do estrangeiro. O estrangeiro no sentido de Camus (2008a): *L'étranger*¹². A ideia do *outsider*. Daquele que está sempre um pouco fora. Eu acho isso essencial”¹³.

Em geral, essas personagens estão em processo de transição. Estão divididas, fragmentadas, cabendo aos filmes a investigação e reconstrução de suas identidades.

Reiteração de imagens que conformam o arquivo pessoal da cineasta:

A imagem da mulher é muitas vezes associada às imagens de bonecas, de marionetes, de manequins em vitrines e mulheres vestidas de noivas (*Carmen Miranda, Bananas Is My Business, 1995; The Emerging Woman, A Nova Mulher,*

¹¹ Em entrevista a Mariana Tavares, em 12.01.10, no Rio de Janeiro, para esta tese.

¹² *O estrangeiro*, primeiro romance do escritor argelino Albert Camus (2008b), publicado pela primeira vez em 1942. Em 1957, Albert Camus foi laureado com o prêmio Nobel de Literatura. (www.filosofocamus.sites.uol.com.br).

¹³ Helena Solberg em entrevista a Mariana Tavares, em 13.01.10 para esta tese.

1974; *Simplesmente Jenny*, 1977). Frequentemente em seus documentários, notadamente nos da *Trilogia da Mulher*, essa associação é utilizada para manifestar a crítica da cineasta quanto à educação tradicional da mulher, criada apenas para ser esposa e mãe.

Essas imagens são inseridas em momentos oníricos, com poemas e trilha sonora. Surgem como um elemento surpresa na montagem, quebrando o ritmo e surpreendendo o espectador.

Crítica à imagem midiática da mulher:

Surge também, em alguns documentários, a crítica à imagem da mulher sensual, de traços europeus ou norte-americanos, distante dos traços da mulher latino-americana. Esse modelo ideal veiculado pela mídia – revistas femininas, fotonovelas, propagandas de televisão, filmes – surge em filmes como *Simplesmente Jenny*, 1977; *The Emerging Woman*, 1974; *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, 1994; e *A Entrevista*, 1966.

Revisão do papel da Igreja Católica:

Frequentemente, o papel da Igreja Católica é revisto frente às mudanças políticas e econômicas dos países abordados (*From The Ashes... Nicaragua Today; The Forbidden Land* etc.) e frente às transformações internas de suas personagens (*Vida de Menina; A Entrevista*).

Helena Solberg recebeu formação católica em casa e no colégio de freiras *Sacre Coeur de Jesus*. Sua primeira explicação do mundo foi religiosa. Quando essa explicação não mais respondia às suas perguntas, Helena aproximou-se de padres ligados à ala progressista da Igreja que desenvolviam trabalhos sóciopolíticos na década de 1960.

Uso da ficção:

Encontra-se na encenação e representação de alguns personagens, como o ator transformista Erick Barreto, na representação de Carmen Miranda adulta (*Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, 1995), ou da atriz Letícia Monte na representação de Carmen Miranda adolescente. Nesse filme, a cineasta utilizou, também, a locução encenada de atores na interpretação de notícias radiofônicas

e do jornalismo impresso a respeito de Carmen, que foram veiculados pela mídia norte-americana e brasileira nos anos de 1940 e 1950.

A locução encenada também foi utilizada no primeiro filme da cineasta, realizado nos EUA, *The Emerging Woman (A Nova Mulher, 1974)*. O documentário em média-metragem apresentou locuções gravadas com diferentes vozes femininas na interpretação de textos escritos por mulheres norte-americanas que se manifestaram publicamente contra séculos de exploração da mulher no espaço doméstico e no trabalho. Sobre essas locuções, a cineasta insere fotografias, desenhos e gravuras com os rostos ou representações dessas mulheres, o que proporciona verossimilhança ao documentário.

Uso da reflexividade:

A cineasta utiliza a reflexividade em alguns de seus filmes, como nos documentários *Carmen Miranda, Bananas Is My Business (Carmen Miranda, Meu Negócio É Bananas, 1995)* e *From the Ashes... Nicaragua Today (Nicarágua Hoje, 1982)*. Nesses filmes, a reflexividade manifesta-se pela voz *over* da própria cineasta, que comenta o processo de construção fílmica. Para o conceito de reflexividade utiliza-se a acepção do pesquisador norte-americano Bill Nichols (2005):

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas ideias passam a ser suspeitas. O fato de que essas ideias podem forçar uma crença fetichista inspira o documentário reflexivo a examinar a natureza de tal crença em vez de atestar a validade daquilo em que se crê. Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa (NICHOLS, 2005, p. 166).

Em trabalhos iniciais, notadamente naqueles que versam sobre a condição da mulher – *The Double Day (A Dupla Jornada, 1975)* e *The Emerging Woman (A Nova Mulher, 1974)* –, a reflexividade manifesta-se na exposição da equipe de filmagem composta, a maioria, por mulheres em funções técnicas no documentário – captadora de som, cinegrafista, diretora, pesquisadora etc. O intuito é lembrar, como diria Bill Nichols, que cinema é construção. Nesses filmes, marcados pela militância feminista, era preciso deixar claro que se tratava de

produções feitas por mulheres, o que vinha ao encontro da afirmação da identidade da mulher como profissional.

A partir desse levantamento de aspectos recorrentes nos filmes de Solberg e visando apresentar a sua trajetória única no âmbito do Cinema Documentário Brasileiro, a partir de 1966, quando ela realizou seu primeiro filme, *A Entrevista*, retornamos à análise e nova visualização de seus filmes, identificando de que maneira esses elementos se apresentavam.

O levantamento das particularidades de cada filme e de sua interseção com tendências à produção do cinema documentário brasileiro e internacional se fez necessária, uma vez que a cineasta viveu e trabalhou por 32 anos nos Estados Unidos, onde se manteve conectada às discussões internacionais em torno da ficção e do filme documentário.

Também teve contato, nos Estados Unidos, com os irmãos documentaristas Maysles – Albert e David –, pioneiros do Cinema Direto¹⁴. Helena e os irmãos chegaram, inclusive, a conceber um projeto de documentário sobre grupos indígenas na Bolívia, em que, na concepção dos irmãos, Helena faria as entrevistas em espanhol. Mas o projeto não seguiu adiante.

Entre os amigos que teve nos EUA, encontram-se importantes nomes do documentário norte-americano: Joan Churchill (*Soldier Girls, Mulheres Soldados*, 1980, e *Tattooed Tears, Lágrimas Tatuadas*, em codireção com Nicholas Broomfield, 1978); Pamela Yates (*When the Mountains Tremble, Quando as Montanhas Tremem*, 1983, em codireção com Newton Thomas Sigel). Pamela Yates colaborou, inclusive, em alguns filmes de Helena Solberg.

O diretor norte-americano Glenn Silber (*El Salvador: Another Vietnam, El Salvador: Outro Vietnam?* 1981, em codireção com Tetê Vasconcellos) também colaborou como coprodutor no documentário de Helena Solberg, *From The Ashes... Nicaragua Today*.

Débora Shaffer, vencedora do Oscar em 1985 com o curta-metragem documental *Witness to War: Dr. Charlie Clements (Testemunha para a Guerra:*

¹⁴ As primeiras experiências do Cinema Direto surgiram com a revolução tecnológica após a Segunda Guerra Mundial, com o surgimento de aparelhos portáteis de gravação de som e imagem. Esses aparelhos possibilitaram, pela primeira vez, o sincronismo do som com a imagem que passavam a ser captados na mesma tomada, o que proporcionou grande agilidade aos documentaristas em filmagens externas. Os cineastas pioneiros do Direto (irmãos Maysles, Wiseman, Robert Drew, Jean Rouch, Perrault) passaram a acompanhar os fatos sem interferir com iluminação artificial, entrevistas e cortes dentro do mesmo plano/tomada.

Dr. Charlie Clements, 1984), e o cineasta Allan Baker também estavam entre o círculo de amigos documentaristas de Helena Solberg e David Meyer, envolvidos com o cinema independente e militante nos EUA, na década de 1980.

Ao longo do processo de análise dos filmes da cineasta e da identificação de suas diferentes fases, recorreremos a conceitos e ideias do pesquisador e professor da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Fernão Pessoa Ramos. Recorreremos, ainda, a alguns conceitos de pesquisadores e professores norte-americanos especialistas em cinema documentário, como o professor de cinema da *San Francisco State University*, Bill Nichols e Julianne Burton, professora da Universidade de Austin, Texas, considerada, no país, uma referência em cinema latino-americano.

Com o levantamento dos elementos estilísticos e temáticos mais recorrentes no cinema de Helena Solberg e destacada a questão de seu interesse pelo mesmo de classe e pelo outro popular, que apresentam, em algum momento, semelhanças com a sua trajetória, partimos desse levantamento para, em ordem cronológica, recuar no tempo e percorrer suas diferentes fases.

Esse percurso se fez com o objetivo de demonstrar que seu estilo e seus temas se fizeram presentes desde os primeiros filmes, o que conformou uma trajetória coerente, em sintonia com as tendências internacionais, mas sem perder os aspectos essenciais, particulares de seu processo como diretora.

No capítulo 1, veremos como o ingresso no Curso de Línguas Neolatinas da PUC do Rio de Janeiro, entre 1957 e 1960, foi decisivo em sua formação política e profissional. Na PUC, Helena conheceu jovens estudantes como Carlos (Cacá) Diegues, Arnaldo Jabor e Davi Neves, expoentes do Cinema Novo. Com eles, Helena frequentava as sessões e os debates em torno de filmes exibidos na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro e trabalhava em *O Metropolitano*, suplemento de domingo do jornal *Diário de Notícias*.

A convivência e o trabalho com expoentes do Cinema Novo permitiram a Helena Solberg que fizesse parte de um contexto de criação e de uma mentalidade que impulsionava para a experimentação, o que levou ao seu primeiro filme, o documentário em curta-metragem, *A Entrevista*, 1966.

A concepção do filme foi compartilhada em conversas com o cineasta Glauber Rocha que, inclusive, avalizou o projeto para a obtenção de financiamento junto ao Carteira de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC),

que, naquele momento, apoiava as produções do novo cinema que surgia no Brasil.

A fotografia foi assinada por Mário Carneiro, que já havia fotografado *O Padre e a Moça*, 1965, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Arraial do Cabo*, 1959, dirigido por ele e Paulo César Sarraceni, dois filmes referenciais para o grupo do Cinema Novo. A montagem foi assinada pelo então jovem Rogério Sganzerla, que participou do Cinema Novo e que viria a ser um dos nomes fundamentais do chamado Cinema Marginal no Brasil.

No subitem 1.2 veremos que o caráter de experimentação, a reflexividade, a encenação, a ambiguidade, as elipses temporais, a ausência de narração em *off*, a quase ausência de entrevistas em som direto (a única exceção para Glória Solberg, atriz do filme) e a oposição de significados entre as imagens e os sons presentes em *A Entrevista* fazem com que o documentário de Helena Solberg já nasça moderno.

Esse espírito de criação em busca de linguagem própria, que procura novos caminhos de expressão, somado à convivência e ao trabalho em conjunto com os expoentes do Cinema Novo, faz com que Helena Solberg seja a única cineasta mulher do grupo, argumento reforçado pelo pesquisador e conservador-chefe da cinemateca do MAM, Hernani Heffner¹⁵.

Embora inserida no grupo, essa primeira experiência cinematográfica da cineasta identifica elementos estilísticos e temáticos singulares, próprios da postura que ela seguiria ao longo de sua trajetória. Isto é, a investigação de temas relacionados à sua experiência pessoal, primeiro como mulher, depois como latino-americana vivendo por 32 anos nos EUA. E, na fase atual, no reencontro com sua formação em línguas neolatinas e seu país – o Brasil –, com filmes que investigam a expressão artística brasileira – literatura, dança, teatro, etc., bem como sua relação com a palavra.

Outra característica ainda desse primeiro filme é o diálogo com as tendências internacionais no documentário. No início dos anos de 1960, o cinema militante, os filmes políticos independentes e os documentários do Cinema Direto eram exibidos em universidades, cineclubes, mostras e festivais nos EUA e no Brasil. Entre 1961 e 1963, Helena morou em Cambridge, Boston, nos EUA, onde

¹⁵ Em entrevista a Mariana Tavares, em 04.01.11, no MAM do Rio de Janeiro, para esta tese.

frequentava o cineclube da universidade. Essa frequência contribuiu para a conformação de seu repertório audiovisual, que sempre esteve em sintonia com o que era feito fora do Brasil. Veremos que o cinema de Solberg se mantém contemporâneo às tendências internacionais.

Veremos, ainda, que a linguagem, a temática e a singularidade de Solberg no processo de criação de *A Entrevista*, 1966, fazem com que essa primeira experiência cinematográfica traga a gênese de seu cinema e indique a série de filmes que ela realizaria em seguida, batizada de *Trilogia da Mulher*.

No capítulo 2 veremos que, em 1971, auge da Guerra do Vietnã contra os Estados Unidos, a cineasta retornou com a família para viver no país, com o firme propósito de prosseguir com suas atividades em cinema. Essa posição assertiva fez com que entrasse em contato com profissionais do cinema político e militantes em Washington-D.C. e se ligasse a um coletivo de cineastas independentes que, sob a orientação do cineasta político italiano Roberto Faenza, registrou as atividades do *May Day*, 1971. Essa foi a última grande manifestação antibélica, da era Vietnã, quando milhares de norte-americanos se dirigiram à capital na tentativa de interromper o trabalho do governo federal, em protesto contra a Guerra do Vietnã. O *slogan* era “se o governo não parar a guerra, o povo vai parar o governo”.

Essa experiência representou uma escola de documentário independente e militante para a cineasta e levou ao seu primeiro filme realizado nos EUA, *The Emerging Woman (A Nova Mulher)*, 1974, um mergulho horizontal num assunto extenso: 170 anos de história do movimento feminista no país.

O ineditismo do tema, o rigor histórico e a linguagem do documentário fizeram com que *The Emerging Woman* fosse incluído como um dos filmes oficiais da Comissão Bicentenária Americana, em 1976 – série de celebrações em meados dos anos de 1970, que homenagearam os eventos históricos que levaram à criação dos Estados Unidos como república independente.

O primeiro filme da cineasta nos EUA foi o mais absorvido pelo mercado. Cerca de 400 cópias em 16 mm de *The Emerging Woman*, 1974, foram vendidas para universidades, bibliotecas e escolas por todo o país.

The Emerging Woman foi a pedra fundamental do *International Woman's Film Project*, coletivo de mulheres de várias nacionalidades, que realizou três filmes dirigidos por Solberg.

A reflexividade e a ficção, elementos recorrentes no cinema de Solberg, foram igualmente utilizados no filme. A reflexividade manifestou-se na explicitação da equipe de filmagem e nos desafios na busca do material histórico para a realização do documentário.

A ficção manifestou-se no uso de diferentes vozes que interpretaram manifestos, textos, declarações, discursos e cartas deixados pelas mulheres desde 1800, um testemunho do sofrimento, das estratégias políticas e da luta de dezenas de mulheres por melhores condições de vida e trabalho. A interpretação em *off* desses textos, por diferentes vozes, conferiu emoção e singularizou o filme.

Em *The Emerging Woman*, Helena Solberg lançou mão de imagens – já anunciadas em *A Entrevista* – que fazem parte de seu vocabulário audiovisual: bonecas, noivas e objetos de uso feminino como roupas e cosméticos, para criticar a conformação do papel da mulher como esposa/mãe ideal.

O tema do filme ampliou-se para a América Latina e Solberg viajou com sua equipe para Argentina, México, Venezuela e Bolívia, onde investigou a condição da mulher de classe baixa no trabalho e em casa. Essa investigação resultou em seu primeiro longa-metragem, o documentário *The Double Day (A Dupla Jornada, 1975)*.

O filme partiu de uma tese: de que nos países subdesenvolvidos a necessidade de ligar a opressão da mulher a uma análise econômica da sociedade se fazia necessária. A maioria das mulheres da América Latina era duas vezes oprimida: compartilhava com os homens a opressão de classe e, ao mesmo tempo, sofria opressão, por serem mulheres.

A limitação de tempo na montagem do filme, feito para estrear na sessão de abertura da Primeira Conferência Internacional da Mulher, sediada na cidade do México, em 1975, e a articulação das entrevistas e narração em voz *over* para comprovar a tese do filme fazem com que *The Double Day* se assemelhe a um debate entre mulheres de quatro países latino-americanos.

A dureza do tema manifesta-se na dureza da forma, como se não houvesse a possibilidade de inserir os momentos oníricos, a ficção, a oposição de significados e as imagens do universo feminino observados em outros filmes da cineasta. Mesmo assim, a reflexividade se fez presente na apresentação da equipe de filmagem composta pelas mulheres do *International Women's Film*

Project (1977), à exceção do fotógrafo, o brasileiro Affonso Beato. A apresentação da equipe não ameaçou a comprovação da tese do filme. Pelo contrário, reforçou o ideal feminista da mulher no trabalho, exercendo funções comumente associadas a equipes masculinas.

Apesar da dureza da forma, o filme serviu aos objetivos de difundir as condições de trabalho e de vida das mulheres de classe baixa no continente latino-americano na década de 1970.

Distante da pressão do tempo e com a liberdade de fazer o filme que desejava, Helena pôde aproximar-se de seu universo poético, sem perder de vista, a análise histórica, em seu filme posterior, *Simplesmente Jenny*, 1977, feito a partir do material bruto de *The Double Day*.

O filme reverbera os temas de *The Double Day*, mas se diferencia ao focar-se em três personagens femininas adolescentes – Jenny, Marly e Patrícia – estupradas e conduzidas à prostituição na Bolívia. Presas em um reformatório para meninas, as adolescentes revelam consciência de sua situação, sem perderem o sonho do casamento, de se tornarem profissionais e de ganharem dinheiro.

Em *Simplesmente Jenny*, os temas de *The Double Day* se repetem sob um novo prisma, com mais liberdade na articulação do universo poético da cineasta. Observamos aqui nesse terceiro filme da Trilogia da Mulher o esgotamento da temática feminista, o que resultou num intervalo de cinco anos na direção e no redirecionamento do olhar de Solberg para uma nova temática: as relações políticas entre os Estados Unidos e a América Latina.

No capítulo 3, percorreremos a fase política de Helena Solberg, marcada por uma série de seis documentários que investigam essas relações. São filmes que trazem o diálogo com o cinema militante, com a reportagem televisiva e com movimentos internacionais no documentário.

Em geral, esses documentários tentam identificar a ação da política externa norte-americana em apoio às ditaduras no continente latino-americano nos anos de 1980. Também questionam o papel da Igreja Católica nesses países e tentam identificar a capacidade de mobilização dos civis frente aos regimes totalitários, como nos dez anos de ditadura do General Augusto Pinochet no Chile (*Chile, By Reason or By Force - Chile, pela Razão ou pela Força*, 1983) ou na mobilização

popular na Nicarágua, com os 45 anos de ditadura da família Somoza, o que provocou a Revolução Sandinista.

São filmes premiados em festivais internacionais e exibidos em rede aberta de televisão nos Estados Unidos pela *Public Broadcasting System* (*Sistema Público de Radiotelevisão*) (PBS).

A cineasta vivenciou uma situação ímpar para uma realizadora latino-americana – a de poder viver e trabalhar nos Estados Unidos, onde teve acesso a mecanismos internacionais de financiamento e com rara liberdade de expressão de encontrar em seus contemporâneos que sofriam com a censura nos países latino-americanos sob regimes ditatoriais onde viviam.

O subitem 3.1 mostra de que forma o uso da reflexividade na voz *over* da própria cineasta (que não se identifica) comentando o processo de realização do documentário será utilizado em *From the Ashes... Nicaragua Today* (*Nicarágua Hoje*, 1982), antecipando a radicalidade do que iria fazer em *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*. Se no documentário sobre Carmen havia a preocupação em descobrir o rosto por trás da “máscara” que a cantora criara, em *From the Ashes... Nicaragua Today* tratava-se de dar um rosto humano ao país e mostrar aos espectadores norte-americanos que, na Nicarágua, naquele período conturbado da Revolução Sandinista, viviam pessoas, mulheres, crianças e adolescentes com os mesmos conflitos de qualquer família da classe média americana.

O subitem 3.2 mostra que o documentário *Chile, By Reason or By Force* (*Chile, Pela razão ou pela força*, 1983) foi realizado no intuito de informar os espectadores norte-americanos e a comunidade latina nos EUA sobre o que se passava no Chile e que não era veiculado pela televisão e pela mídia norte-americana: a forte repressão da polícia de Pinochet aos civis nas manifestações por todo o país, contra os dez anos de ditadura do General Augusto Pinochet, comemorada em 1983.

Em seus minutos finais, o documentário chega a ser direto em seu recado aos norte-americanos, declarando por intermédio da voz *off* do âncora John Dinges¹⁶ que a expectativa era de que o governo norte-americano não cometesse

¹⁶ Jornalista norte-americano, especialista em América Latina, autor do livro *Assassination on Embassy Row*, sobre o assassinato do diplomata e político chileno Orlando Letelier, em 1976, em Washington-D.C, por agentes secretos da polícia política do regime militar de Augusto Pinochet.

os mesmos enganos no Chile que havia cometido no apoio à ditadura Somoza na Nicarágua ou às tropas em El Salvador ou na Guatemala. Esses países, igualmente da América Central, viviam conflitos armados com a intenção de derrubar as ditaduras militares e governos autocráticos de direita conservadora, implantados ou apoiados pelos Estados Unidos para proteger seus interesses geopolíticos.

O subitem 3.3 informa que o ciclo político latino-americano inaugurado por *From the Ashes... Nicaragua Today* encerrou-se com *Portrait of a Terrorist (Retrato de um Terrorista, 1986)*, que apresenta uma longa entrevista com o jornalista, escritor e político Fernando Gabeira a respeito de sua participação, em 1969, no primeiro sequestro da história a um diplomata norte-americano, o embaixador no Brasil, Charles Elbrick, pelo grupo guerrilheiro do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR8) do qual Gabeira fazia parte. O depoimento de Gabeira é entrecortado com os depoimentos do então embaixador norte-americano no Brasil, Diego Asencio, que em 1980, havia sido sequestrado pelo Grupo Guerrilheiro M-19 na Colômbia, ficando cativo por mais de sessenta dias.

Portrait of a Terrorist contrapõe os depoimentos numa estrutura única na filmografia documental de Helena Solberg. Nesse filme, excepcionalmente, a cineasta centra-se nos dois personagens que haviam vivido os dois lados de um sequestro: um sequestrador (Fernando Gabeira) e uma vítima de sequestro (Diego Asencio), para garantir oposição de opiniões que enriqueceria o debate sobre o tema, sempre atual, do terrorismo.

O filme joga luz sobre a política internacional e econômica dos Estados Unidos frente à América Latina e outros continentes, o que, na tese do documentário, estaria no germe dos sucessivos ataques terroristas ao país e aos cidadãos norte-americanos em várias partes do mundo.

Ao contrapor dois pontos de vista sobre o mesmo assunto, a cineasta, ao mesmo tempo, segue à risca as diretrizes do Sistema Público de Telerradiodifusão, a *PBS* (financiadora e difusora do filme), no sentido de que era fundamental ouvir os dois lados de uma mesma questão. A cineasta radicaliza esse dispositivo da linguagem do jornalismo e potencializa nas vozes de Fernando Gabeira e Diego Asencio toda a polêmica que poderia existir a respeito do tema “terrorismo”. Uma síntese, até agora, sem paralelos em outros filmes da cineasta.

Na revisão e ampliação do conceito de “terrorismo”, Solberg dá, novamente, um recado direto aos norte-americanos: de que era preciso rever a política internacional do país. Como uma espécie de revisão final do tema Estados Unidos *versus* América Latina, o filme revisita países latinos em conflitos armados que tiveram apoio direto ou indireto dos EUA aos governos ditatoriais, como o apoio econômico e político norte-americano ao ditador Anastasio Somoza, na Nicarágua; ao general Augusto Pinochet, no Chile; e ao Golpe Militar, no Brasil.

No capítulo 4, analisaremos de que forma o encanto da diretora pela expressão da palavra falada e cantada se manifesta em sua fase atual, com a expressão artística brasileira em suas diversas manifestações: poesia, música, teatro, literatura etc. – ganhando o primeiro plano, sem perder de vista a contextualização política.

Uma vez resolvidas as questões femininas e políticas na América Latina, na tentativa de compreender as relações entre os Estados Unidos e a América Latina, a cineasta realiza um filme que marca a transição entre o país onde viveu por 32 anos (Estados Unidos) e seu país natal (Brasil). Trata-se do documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*.

No subitem 4.1 constataremos que o documentário marca a síntese entre esses dois países e entre Helena Solberg e o produtor do filme, o norte-americano David Meyer que, desde a infância, convivera com a representação da figura de Carmen em *cartoons*, comédias e desenhos animados nos EUA.

Veremos que, no filme, Helena Solberg potencializa o uso da ficção e da reflexividade, procedimentos que singularizam o documentário e o tornam um dos documentários brasileiros mais relevantes do início da década de 1990, momento da chamada “retomada do cinema nacional”. O filme foi premiado em vários festivais no Brasil e no exterior e é solicitado frequentemente para exposições e mostras de cinema em canais de TV a cabo da televisão brasileira e internacional.

No documentário, a imagem de Carmen Miranda é desconstruída à medida que o filme percorre a trajetória da cantora nos EUA até a perda de sua identidade como artista latino-americana. Presenciamos, ao longo do filme, a metamorfose da imagem da artista numa caricatura. Sua identidade fica escondida por trás de uma máscara/personagem que ela própria criara. É justamente para expressar sua angústia frente a essa descaracterização que

Helena Solberg faz uso da voz *over* num caráter fortemente reflexivo, na tentativa de devolver à cantora sua identidade perdida.

Por fim, perceberemos que o filme beneficiou-se do fato de ter sido lançado no Brasil em 1994/1995, momento em que se procurava avidamente pela afirmação de nossa própria identidade e autoestima como nação cultural, depois da devastação da era Collor¹⁷, que extinguiu os principais órgãos de fomento ao Cinema Nacional.

O subitem 4.2 abordará a relação entre a poesia e a música, em *Palavra (En)cantada*, 2009, o mais recente longa-metragem de Helena Solberg, que serve de impulso para a composição de amplo painel sobre a gênese da canção popular no Brasil e seu percurso ao longo do século XX e início do XXI. Conheceremos de que forma a polifonia presente no filme – nas várias vozes de músicos, poetas, compositores e pensadores que contribuem com suas ideias e opiniões sobre a trajetória da música popular brasileira e também com suas performances artísticas – é uma presença na ficção contemporânea, como comentou o pesquisador José Carlos Avellar¹⁸. Para o estudioso, essa presença se dá pelo fato de o filme não apresentar assunto definido, mas uma sucessão de temas declarados nos depoimentos, performances musicais e imagens de arquivo.

Palavra (En)cantada partiu da poesia trovadoresca¹⁹ do século XII, momento de conjunção da literatura com a música, para tentar compreender, no século XX, como se deu a relação entre a palavra e a música no Brasil. O filme partiu da ideia de que a palavra levaria à musicalidade e não a musicalidade levaria à palavra. Mas, ao longo do documentário, Chico Buarque e Adriana Calcanhoto contrariam essa ideia e defendem que a palavra descolada da música não teria sentido.

¹⁷ Fernando Collor de Melo renunciou à Presidência da República dois meses depois da aprovação de seu *impeachment* na câmara federal em 1993, após três anos de mandato. No início do seu governo, foram fechados os órgãos que sustentavam a produção e a distribuição do cinema nacional: Empresa Brasileira de Filmes - Embrafilme (1969-1990), o Conselho Nacional de Cinema – Concine (1976-1990) e a Fundação do Cinema Brasileiro (1988-1990). Com isso, o número de salas de exibição e de espectadores foi reduzido drasticamente (www.ufscar.br/rua/site/?=1670).

¹⁸ José Carlos Avellar, em entrevista a Mariana Tavares, em 12.01.10.

¹⁹ A expressão "poesia trovadoresca" é utilizada para designar as composições em verso produzidas na Península Ibérica, entre o final do século XII e meados do século XIV. Trata-se de um conjunto de cerca de 1.600 cantigas de caráter profano, a que poderemos acrescentar cerca de 400 poemas de conteúdo religioso. Esses poemas foram reunidos em cancioneiros diversos, tendo chegado, até nós, três deles. O mais antigo, provavelmente uma cópia do século XIV, é o chamado *Cancioneiro da Ajuda* (www.seuslivrosmundo.org).

Ao gravar performances musicais e depoimentos com dezoito artistas e pensadores da música brasileira, como Maria Bethânia, Adriana Calcanhoto, Tom Zé, Lenine, o *rapper* Ferréz, Black Allien, Lirinha, entre outros, o leque temático se ampliou. O filme compõe um panorama da música brasileira, da afirmação da canção brasileira e do samba, nas décadas de 1920/1930; da bossa nova, na década de 1950; do tropicalismo, nos anos de 1960; do *rock*, nos anos de 1980; do *rap* e do *hip hop* em 1990 etc.

Por fim, nesse trabalho recente, Solberg continua fiel à predileção por temas amplos no documentário e sua contextualização sócio-histórica. Ao mesmo tempo, mantém-se em sintonia com as transformações tecnológicas e na linguagem do cinema documentário.

Palavra (En)cantada insere-se no âmbito da produção recente de documentários que abordam diferentes aspectos da música no Brasil. Não faz uso de voz *over*, a não ser quando essa voz é a extensão das falas dos artistas entrevistados. A reflexividade se faz presente, sobretudo, ao final, quando, na ficha técnica, Helena Solberg surge com sua equipe durante as filmagens.

A oposição de significados manifesta-se nos depoimentos dos artistas costurados pela montagem, que faz uso de imagens de arquivo relevantes a respeito da música popular no Brasil.

Acreditamos que esta tese possa contribuir para a difusão da obra documental da cineasta, que ainda não recebeu a devida atenção na bibliografia sobre o documentário nacional. Essa difusão faz jus à carreira de Helena Solberg, que tem trajetória singular, coerente e, ao que parece, sem paralelo entre os diretores de sua geração.

Ao percorrer a trajetória da cineasta, identificando suas fases, elaborando análise dos elementos estilísticos e do conteúdo de seus filmes, seus processos de criação, as circunstâncias que possibilitaram a realização de cada filme e suas escolhas éticas, acreditamos estar igualmente propiciando condições para que outros pesquisadores e autores de documentários estabeleçam paralelos com outras trajetórias, ajudando, assim, a escrever a história do documentário no Brasil.

CAPÍTULO 1 - HELENA SOLBERG, DIRETORA DO CINEMA NOVO

1.1 Um universo de criação

Helena Solberg Collet nasceu em São Paulo, em 1938. É a terceira de quatro irmãos, única filha, do norueguês Hans Birger Dimitri Collet Solberg (que veio para o Brasil em 1930) e da carioca Celina Ribeiro. Seus irmãos são Ian (1935), Pedro (1934) e Ruy (1939).

Helena e seus irmãos receberam educação nórdica por parte do pai e ibérica e católica por parte da mãe. Quando completou cinco anos de idade, foi matriculada no colégio *Sacre Coeur de Jesus*, como convinha às filhas de classe média-alta do Rio de Janeiro, nos anos de 1940. Naquela época, as crianças entravam para a escola com sete anos de idade. Helena explica por que foi matriculada dois anos antes:

Porque minha mãe não me aguentava mais em casa, provavelmente. Eu era infernal. Eu fiquei dos cinco aos doze anos no *Sacre Coeur de Jesus* aqui no Rio. Falando francês de manhã até de noite. [...] Eu acho que a minha primeira explicação do mundo foi religiosa. Os valores, o bem e o mal, o medo do pecado. A gente fazia filas no Colégio *Sacre Coeur de Jesus* para confessar. Inventávamos pecados porque tínhamos que confessar. [...] Eu me lembro de ficar ajoelhada em cima de milho para rezar. Porque as freiras punham um medo na gente, do inferno, de coisas horrorosas. Então esse mundo me leva também, depois, a querer me afastar dessa coisa conservadora e partir para uma outra Igreja, já dos Dominicanos, que subiam a favela lá do Leme. Tinham os Defroqués, que eram os padres que haviam abandonado a Igreja para servirem ao povo. Eram padres politizados, radicais²⁰.

Nos finais de semana, Helena acompanhava a família em passeios que o pai organizava pelos morros e arredores da cidade do Rio de Janeiro. Nessas ocasiões, não havia diferenças de tratamento pelo fato de ela ser a única mulher entre três irmãos. O que importava era o espírito de aventura e o amor pela cidade do Rio de Janeiro que o pai transmitia aos filhos:

²⁰ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, para esta tese, no Rio de Janeiro, em 10.01.10.

Ele nos deu, assim, uma coisa intrépida, de coragem de fazer qualquer coisa, qualquer coisa é possível. Nada é impossível. Acordávamos de manhã e ele dizia: “Hoje vamos escalar o Morro dos Dois Irmãos²¹”. E lá fomos nós que é coisa de escandinavo maluco, né? Escalamos todas as montanhas aqui em volta. Isso era uma coisa muito escandinava. Naquela época, não era um esporte comum²².

Alguns anos mais tarde, quando Solberg resolveu ingressar na universidade, ela surpreendeu seus pais que não tinham expectativa de que se tornasse uma profissional. Dos irmãos, esperavam que se formassem engenheiros, doutores ou advogados. De Helena, que tivesse cultura geral e que se tornasse uma boa esposa/mãe. Em 1957, com 19 anos de idade, Helena decidiu ingressar no curso de Línguas Neolatinas da PUC do Rio de Janeiro - um passo decisivo para a sua formação política e profissional.

Eu acho que foi a melhor coisa que eu fiz, porque me abriu um mundo da imaginação, sem imagem. As imagens eram formadas dentro da cabeça, que é o que a literatura tem de maravilhoso, que é essa coisa: o filme se passa dentro da sua cabeça e cada livro é um filme para cada um²³.

Naqueles anos finais da década de 1950, a PUC do Rio de Janeiro, assim como as universidades no Brasil, era palco de discussões, encontros e debates políticos. Na PUC, Helena conheceu estudantes como Arnaldo Jabor, Carlos (Cacá) Diegues, Davi Neves, Gilberto Santeiro e Nelson Pompéia. Jovens que se preocupavam em ver, discutir e fazer filmes com linguagem diferenciada do que se fazia no Brasil na época (como as chanchadas) e da narrativa clássica hollywoodiana.

Esses estudantes formavam a segunda geração²⁴ do Cinema Novo, que tinha como referência internacional o Neorealismo italiano e os filmes da

²¹ Morro localizado na praia do *Leblon*, no Rio de Janeiro.

²² Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, para esta tese, em sua residência no Rio de Janeiro, em 10.01.10.

²³ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em 06 de junho de 2005, para a dissertação de mestrado.

²⁴ Para Hernani Heffner, pesquisador e conservador-chefe da cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, “a 1ª geração do Cinema Novo foi formada pelos cineastas que começaram a realizar seus filmes na década de 1950, como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. É a geração pré-golpe de 1964. A 2ª geração, que realizou seus filmes após o golpe, era formada por Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Nelson Pompéia, Helena Solberg, entre outros”.

Nouvelle Vague francesa, que eram assistidos em sessões organizadas por Cosme Alves Neto²⁵ na cinemateca do MAM²⁶ do Rio de Janeiro.

Na ficção²⁷, as referências nacionais foram *Rio 40 graus* (1955), primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, e *Os Cafajestes* (1961), primeiro longa-metragem de Ruy Guerra. Ambos traziam inovações técnicas e de linguagem, como o uso de câmera 16 mm - mais leve que o aparato das câmeras 35 mm - o uso de iluminação e cenários naturais, câmera na mão, temáticas sociais etc. Para Solberg, pela primeira vez no cinema brasileiro, as personagens pareciam reais.

Eles direcionaram as câmeras para as ruas, favelas e rostos de homens e mulheres que lutavam pela sobrevivência, em seu cotidiano. Os dois filmes tiveram grande impacto sobre nós. Inspiraram vários documentários realizados pelos novos diretores. Havia um espírito de vanguarda nesse grupo de cineastas e um compromisso com mudanças sociais²⁸.

Hernani Heffner, pesquisador e conservador-chefe da cinemateca do MAM -RJ, lembra que a PUC também tinha um cineclubes, uma pequena revista sobre cinema e um “papel político muito grande naquele contexto. Helena se articulou com essas pessoas, entrou para o grupo e, a partir daí, entrou para o universo de criação do Cinema Novo”²⁹.

O grupo passava as noites nas sessões da cinemateca do MAM e as tardes no escritório de *O Metropolitano*, jornal financiado pela União Nacional dos Estudantes (UNE) e pela União Metropolitana dos Estudantes Secundaristas (UMES). *O Metropolitano* era distribuído como suplemento de domingo no jornal *Diário de Notícias*. A respeito de seu trabalho no periódico, Helena comenta: “Cacá Diegues era o diretor, Davi Neves era crítico de cinema, eu era repórter. Eu

²⁵ Hernani Heffner comenta que “Cosme Alves Neto foi o grande líder cultural dessa geração. Foi a pessoa que redirecionou a cinemateca do MAM para uma tripla atuação, no sentido não só de sustentar a formação cinematográfica dessa geração, que já era a do Cinema Novo, mas também, para um trabalho estrito político, de defesa dessa filmografia” (Hernani Heffner, em entrevista a Mariana Tavares, para esta tese, em 04.01.11 no Rio de Janeiro).

²⁶ Em 1957, as sessões de cinema do MAM ocorriam numa sala na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) no Rio de Janeiro. O atual prédio do MAM foi inaugurado em 1958.

²⁷ No documentário, duas referências fundamentais para o Cinema Novo foram os filmes *Aruanda*, 1960, de Linduarte Noronha e *Arraial do Cabo*, 1959, de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni.

²⁸ Anotações de Helena Solberg para exibição comentada de seus filmes em Washington-D.C., 1977.

²⁹ Hernani Heffner, em entrevista a Mariana Tavares, para esta tese, em 04.01.11, na cinemateca do MAM do Rio de Janeiro.

amava meu trabalho. Consegui entrevistar pessoas como Aldous Huxley, Graham Greene, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir” (BURTON, 1986, p. 82).

O Metropolitano tornou-se um espaço importante para que essa geração pudesse escrever e afirmar ideias. Helena estava inserida nesse grupo e foi a única mulher diretora do Cinema Novo. A esse respeito, Hernani Heffner defende:

Ela acabou tendo uma posição e uma atuação singulares dentro daquele grupo. Porque, a rigor, era um “clube do bolinha”. A única mulher do clube inteiro foi a Helena. Não tinha outra cineasta. [...] Existem duas coisas primordiais na Helena. Logo no início, ela demonstra querer ser cineasta. Ela quer entrar para o mundo do cinema, para aprender obviamente como é que aquilo funciona. Mas ela tem um projeto pessoal muito claro, de ser uma cineasta que fala daquilo que os meninos do Cinema Novo não falam. Que é sobre as questões femininas. Os papéis femininos no Cinema Novo, de maneira geral, são bastante estereotipados. Em geral, pouco têm de libertários, pouco têm de transgressivos. São figuras que, inclusive, quase sempre têm funções amorosas³⁰.

1.2 *A Entrevista* (1966): gênese do documentário de Helena Solberg

O primeiro filme de Helena Solberg investigou a condição da mulher de classe média, no Rio de Janeiro, no início da década de 1960. Equipada com um gravador Nagra que ela mesma operou, Helena Solberg entrevistou 70 mulheres entre 19 e 27 anos de idade, que haviam sido suas contemporâneas no colégio. As entrevistas foram gravadas ao longo do ano de 1964 e giraram em torno das aspirações dessas mulheres na adolescência e suas atitudes em relação a decisões importantes para as mulheres na época, como frequentar a universidade, casar, o significado da virgindade e a submissão ao marido.

O filme nasceu de uma crise pessoal vivenciada pela própria diretora. Helena havia se casado e tido seu primeiro filho, época em que parou de trabalhar. Os papéis de dona de casa e mãe não lhe bastaram. Sentiu-se só e

³⁰ Hernani Heffner, em entrevista a Mariana Tavares, para esta tese, em 04.01.10, no MAM, Rio de Janeiro. Para Heffner, a grande exceção é *Porto das caixas* (1962), de Paulo César Saraceni, centrado numa personagem feminina “absolutamente transgressora”. Heffner acrescenta que “os heróis cinemanovistas passam a ser personagens masculinas, e não femininas. É muito difícil que uma personagem feminina tenha uma projeção maior e uma consciência política explícita. Talvez, a exceção seja a personagem de Sara, de Glaucete Rocha, em *Terra em Transe* (1967), dir: Glauber Rocha. Mesmo assim, ela fica em segundo plano em relação ao personagem do jornalista e poeta Paulo Martins, representado por Jardel Filho”.

entediada e resolveu fazer um filme que abordasse as circunstâncias dessa crise. Assim nasceu *A Entrevista* (1966), documentário em curta-metragem, no qual, a partir dos encontros e entrevistas com suas contemporâneas de colégio, Helena fez uma revisão de sua formação católica e burguesa, em que estudar no “colégio certo”, ter “formatura de enfeite” e “casamento em grande estilo” faziam parte das etapas de formação das mulheres.

As entrevistas foram montadas em voz *over* sobre belas imagens em preto-e-branco, do ritual de uma mulher (sua cunhada, Glória Solberg) se vestindo e sendo maquiada para o casamento. A imagem da noiva é construída no filme: ela é penteada, maquiada e veste a roupa branca e o véu (ideal de pureza). É a construção de uma imagem que será perpetuada em outros filmes da cineasta (*Simplesmente Jenny*, 1977) e *The Emerging Woman (A mulher emergente*, 1974). Enquanto essa imagem é construída, as falas em *over* das entrevistadas expressam suas insatisfações, angústias e dúvidas a respeito do casamento. As falas desconstroem a ideia de casamento romântico, de pureza da mulher, do papel de esposa ideal, enquanto as imagens da noiva dizem o contrário. Essa oposição gera clima de estranhamento.

Nessa relação de oposição, Solberg dá os primeiros passos na criação de um estilo próprio, singular, que vai emergir em filmes posteriores. A oposição possibilita a leitura livre, aberta a várias interpretações, de acordo com o repertório/vocabulário audiovisual e grau de maturidade de quem assiste ao filme. O documentário de Helena Solberg já nasce moderno, estabelecendo oposição de significados entre as imagens e os sons, elipses na montagem, ausência de narração em *off*, ausência de entrevistas com som direto (a única exceção para a entrevista final com Glória Solberg), uso da ficção e da reflexividade.

Nesse primeiro filme, Helena articula elementos temáticos e estilísticos que farão parte de seu universo como criadora. Podemos dizer que *A Entrevista* representa a gênese de seu cinema. A esse respeito, Hernani Heffner acrescenta:

Ela tem muito claro que está fazendo um cinema que a sua abordagem é que vai provocar a percepção do objeto que ela está enfocando. A maneira com que ela vai manipular a fotografia, montagem, câmera é que vai determinar o olhar dela sobre aquele universo. [...] E, por outro lado, não está aqui explicando nada. Ela está descobrindo e flagrando uma série de situações que normalmente não se olha³¹.

Quando a noiva fica pronta, ela desce as escadarias de um casarão com seus familiares e passeia pelo *buffet* já pronto para a festa de casamento. Ao final, Helena Solberg aparece no documentário entrevistando a noiva. Glória Solberg tira a fantasia – o véu de noiva que lhe cobria a cabeça – e responde a Helena sobre a aceitação de suas próprias incoerências e ambiguidades (Glória Solberg foi a única mulher que permitiu que sua imagem fosse filmada para o documentário).

A *Entrevista* termina com uma sequência de fotografias em preto-e-branco da “Marcha da Família com Deus pela liberdade³²”. Uma voz em *over*, masculina, à semelhança das locuções radiofônicas da época, informa:

Apoiada pelas entidades femininas, como Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), realizou-se em março de 1964 a marcha com Deus pela liberdade, movimento esse que se propunha a preservar a democracia. Com a deposição de João Goulart a 1º de abril de 1964, implantou-se no Brasil um novo governo.

A locução retransmite a voz do governo ao legitimar os militares no poder, chamando de “novo governo” o que seria o início de duas décadas de ditadura militar no Brasil. A introdução dessas imagens ao final causa novamente estranhamento. Não fica claro para o espectador qual é a relação dessas imagens com o resto do filme.

A intenção de Helena com essa sequência final era mostrar que essas mesmas mulheres, quando tiveram a oportunidade de se manifestar politicamente, saíram às ruas para defender os interesses econômicos e políticos

³¹ Hernani Heffner, em entrevista a Mariana Tavares, para esta tese, em 04.01.11, no Rio de Janeiro.

³² Movimento surgido em março de 1964 e que consistiu numa série de manifestações, ou “marchas”, organizadas principalmente por setores do clero e por entidades femininas, em resposta ao comício realizado no Rio de Janeiro, em 13 de março de 1964, durante o qual o Presidente João Goulart anunciou seu programa de reformas de base. Congregou segmentos da classe média, temerosos do “perigo comunista” e favoráveis à deposição do Presidente da República (<http://cpdoc.fgv.br>).

de seus maridos, isto é, seus próprios interesses. Quando esses estavam ameaçados, tiveram postura de direita e individualista, embora muitas vezes seus discursos soassem modernos ao questionarem o papel da mulher no casamento.

Essa intenção não ficou tão clara, mas não diminui a força do filme que revela o pensamento de uma geração. Para nosso olhar contemporâneo, no século XXI, o filme é um documento relevante a respeito de um grupo social em crise de valores morais e éticos. Como em toda crise, a contradição, a dúvida, a insatisfação e a ambiguidade permeiam os depoimentos em voz *over*.

A fotografia do filme foi feita pelo fotógrafo do Cinema Novo Mário Carneiro e a montagem pelo então jovem Rogério Sganzerla.

A *Entrevista*, 1966, foi selecionado para o Festival na Crakóvia (Polônia) e o Festival *dei Populi* em Florença (Itália), onde recebeu menções honrosas.

Embora inserida no panorama do Cinema Novo, Helena Solberg já apresenta, nesse primeiro filme, características singulares que conformarão, como já dito, seu universo de criação. A cineasta descreve uma trajetória singular, coerente com seus anseios e inquietações.

A autonomia na escolha do tema – a condição da mulher de classe média, nos anos de 1960 – contraria a pauta cinemanovista que frequentemente elegia “a miséria de uma massa camponesa, sofredora e apática, não só do Nordeste brasileiro, como do campesinato latino-americano e do Terceiro Mundo em geral”, como referiu Jean-Claude Bernadet (2003, p. 240). Helena vai escolher um tema pouco explorado e seu interesse é sobre a mulher de “mesma classe” e não sobre o “outro de classe” ou “o povo” na acepção do pesquisador Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 373), como era comum nos filmes do Cinema Novo.

Outro traço é o diálogo com as tendências internacionais no documentário. Durante sua permanência em Cambridge, frequentava o cineclubes da universidade, onde tinha contato com filmes experimentais e produções realizadas pelos próprios alunos. Naquela época (1961 a 1963), o filme *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1960), de Jean Rouch e Edgar Morrin, considerado precursor do Cinema Verdade, já estava sendo exibido em mostras, festivais e cineclubes. Os primeiros filmes do Direto Americano também já haviam circulado em mostras, festivais e universidades. Helena Solberg tinha contato com essa produção. Para definição de cinema direto/verdade, recorremos a Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 23):

A partir dos anos de 1960, com o aparecimento da estilística do cinema direto/verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. Assemelha-se, então, ao modo dramático, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos. O mundo parece poder falar por si e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica. A tendência mais participativa do cinema direto/verdade introduz no documentário uma nova maneira de enunciar: a entrevista ou o depoimento. As asserções continuam dialógicas, mas são provocadas pelo cineasta.

O filme insere-se nesse aspecto, sendo seu título uma referência explícita a esse momento. Na sinopse do filme, Helena chega a escrever: “Acredito que o título “*A Entrevista*” reúna todas as possíveis interpretações, remetendo novamente o espectador do filme à sua origem, ou seja: material vivo, colhido diretamente, sem artifícios”³³.

A reflexividade também se manifesta no título do documentário, assim como na presença de Helena Solberg entrevistando Glória Solberg, nos momentos finais. É nesse momento que Glória tira o véu, uma pista para que o espectador compreenda que tudo fora encenado.

É quando surge mais um elemento da estilística de Solberg: o uso da ficção no documentário. Todas as sequências filmadas com Glória Solberg foram encenadas. No início do filme, ela se arruma para ir à praia, caminha pelas ruas de Ipanema, observa a vitrine de uma loja, chega à praia, bronzeia-se. A consciência ou não de que sejam situações encenadas não traz prejuízo para a leitura do filme. Fazem parte do jogo da cineasta, que cria uma atmosfera ambígua para provocar a reflexão, a dúvida, a desconfiança sobre aquilo que se vê. Ela não traz discurso pronto. É como se ela quisesse lembrar que “cinema é construção”. Cabe ao espectador tirar suas próprias conclusões.

A Entrevista introduz imagens que farão parte do arquivo pessoal da cineasta: as bonecas vão aparecer nesse primeiro filme em quartos de crianças de classe média para, em filmes seguintes, surgir em vitrines de lojas (*The Emerging Woman*, 1974) ou quebradas, esfaceladas (*Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, 1995).

Por fim, a contextualização do momento político – Marcha da Família com Deus pela liberdade e o golpe militar de 1º de abril de 1964 – salienta outro

³³ Comentários sobre o filme “*A Entrevista*”, escritos por Helena Solberg em 1967 (arquivo pessoal).

elemento recorrente em seu documentário, que não se contenta em focar apenas os indivíduos. É preciso relacioná-los a um contexto político mais amplo. A relação particular/geral vai se fazer presente em toda a sua filmografia, inclusive na fase atual, em que diferentes aspectos da arte brasileira são investigados.

As experiências em trabalhos de outros cineastas – como *O Padre e a Moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade, em que fez continuidade; em *Capitu* (1966), de Paulo César Saraceni, no qual foi continuísta; e em *A Mulher de Todos* (1969), de Rogério Sganzerla, em assistência de direção – foram relevantes em sua formação e levaram à sua primeira ficção: o curta-metragem *Meio-Dia* (1970), 15 min, filmado em 35 mm e com atores profissionais. O curta foi inspirado em *Zéro de Conduite* (*Zero de Conduta*, 1933), de Jean Vigo, e mostra a rebelião de crianças em sala de aula, que matam seu professor. Como banda sonora, apenas *É Proibido Proibir*, música de Caetano Veloso, vetada pela censura na época.

Nessas duas primeiras experiências, *A Entrevista* e *Meio-Dia*, definiu-se sua inclinação para os gêneros documentário e ficção. A articulação de um imaginário próprio em contraponto ao quadro sociopolítico e à experimentação estética.

A Entrevista precisa ser restaurado e difundido como um documento que revela o pensamento de uma geração em crise. Uma geração que não consegue se posicionar em relação a questões como virgindade, conflitos no casamento, criação de filhos, religião, política, prazer sexual, vida profissional, entre outros. Trata-se de um relevante documento para entender-se um grupo social em nosso passado recente e que, de alguma forma, ainda está presente nas novas gerações. O filme traz em sua forma e conteúdo a gênese do cinema de Helena Solberg que, entre as cineastas de sua geração, vai trilhar uma das trajetórias mais coerentes e relevantes no documentário nacional.

O filme revelou os primeiros passos da estilística de Helena Solberg no filme documentário, com a apresentação da reflexividade, da ficção, da ambiguidade e hibridismo na montagem, além de apresentar imagens que, a partir desse filme, farão parte de seu imaginário, como as bonecas, os cosméticos, a noiva e o casamento. Imagens que vão marcar presença na fase seguinte, quando ela se estabelece nos EUA e realiza uma série de três documentários denominados *Trilogia da Mulher*.

A *Entrevista* antecipa a temática da trilogia feminina, mesmo que esta não apresente os mesmos saltos de experimentação. Nos EUA, Helena estará ligada a estruturas maiores – instituições que vão financiar seus filmes – e, sobretudo, ao Cinema Militante, o que leva à necessidade de objetividade na transmissão de conteúdos sociais e políticos. A saber: os 170 anos de história da luta da mulher nos EUA e a condição da mulher latino-americana no trabalho e no casamento. Essa trilogia será analisada no capítulo 2.

CAPÍTULO 2 – PALAVRA DA MULHER, UMA TRILOGIA

2.1 *The emerging woman (A nova mulher, 1974), The double day (A dupla jornada, 1975) e Simplesmente Jenny (1977)*

Quão longe teremos que ir, para descobrir por onde começar?
 Nós olhamos através dos livros de história e não há sinal de nós.
 O que podemos lembrar? Só temos as nossas memórias
 e as histórias que contamos umas as outras.
 Foi sempre assim?

Introdução de *The Emerging Woman (A Nova Mulher, 1974, doc., tradução nossa)*.

Em 1971, Helena Solberg mudou-se com sua família, pela segunda vez, para os Estados Unidos, acompanhando seu marido, na época, o norte-americano James Ladd. Sua filha mais velha, Isabel Ladd, tinha dez anos de idade. Seu filho caçula, Alex Ladd, sete anos. A família mudou-se para Washington-D.C., onde Helena procurou entrar em contato com pessoas que trabalhavam com cinema. Conheceu David Levey, então proprietário do cinema independente *Biograph*, e pediu a ele que lhe apresentassem pessoas que trabalhavam com cinema. Helena foi apresentada ao cineasta independente Grade Watts, que a levou para um grupo de cineastas:

Nós nos unimos ao Roberto Faenza, italiano da geração de Bertolucci³⁴, Bellocchio³⁵ e começamos a fazer uns laboratórios com ele. Porque ele estava em Washington-D.C. para ver a tecnologia do vídeo, como é que poderia ser utilizado pelo cinema político, pelo cinema independente. Então nós começamos a fazer uma série de seminários com ele (Faenza) e laboratórios com equipamento³⁶.

³⁴ Bernardo Bertolucci nasceu em Parma na Itália, no dia 16 de março de 1941. Em 1962, dirigiu seu primeiro longa-metragem, *La Commare Secca*. Foi com seu segundo filme, *Antes da Revolução* (1964), que obteve reconhecimento no Festival de Cannes. Depois fez documentários e assistência de direção para o diretor Julian Beck. Em 1972, *O Último Tango em Paris*, com Marlon Brando e Maria Schneider, rendeu-lhe indicação ao Oscar de melhor direção. Em 1987, seu longa-metragem *O Último Imperador* foi premiado com nove Oscars, incluindo os de melhor filme e melhor diretor. Sua obra mais recente, *Os sonhadores* (2003), enfoca três jovens estudantes de cinema em Paris que, com o pano de fundo das revoltas estudantis do maio de 1968, se veem atraídos intelectual e emocionalmente (educação.uol.com.br/biografias/ult1789u777.jhtm).

³⁵ Nascido em 1939 em Emilia-Romagna, na Itália, o cineasta Marco Bellocchio é autor de cinematografia com 33 filmes entre ficções e documentários, todos com conteúdo político.

³⁶ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em 10.01.10, Rio de Janeiro, para esta tese.

O grupo estava envolvido com as manifestações do *May Day 1971*, a última grande manifestação antibélica da era Vietnã, quando milhares de pessoas de várias regiões do país dirigiram-se para a capital, na tentativa de interromper o trabalho do governo federal, em protesto à Guerra do Vietnã. O *slogan* era “se o governo não parar a guerra, o povo vai parar o governo”. O grupo de Faenza se organizou para filmar as manifestações. Helena Solberg comenta que as ações não ocorreram como planejado:

Acordamos às quatro da manhã para organizar nosso equipamento. Às seis, estávamos na rua; e às sete, estávamos todos presos. Em meio à confusão, eles não confiscaram nosso equipamento. Fomos levados para o estádio RFK junto com mais 7.000 pessoas, porque não havia mais lugar nas prisões. Permanecemos lá por dezoito horas e não paramos de filmar. Entrevistamos as pessoas a respeito das razões que as levaram a manifestar. Entre elas, o Dr. Spock, que escreveu o livro³⁷ sobre as crianças que eu havia utilizado com meus filhos! Foi muito educativo para mim. Éramos a única equipe com câmera dentro do estádio e depois que fomos libertados, uma emissora de televisão se aproximou para comprar nosso material³⁸.

O material filmado resultou em dois documentários com tendências diferentes. O grupo ligado a Roberto Faenza realizou, nas palavras de Helena Solberg, “um filme sério. Faenza era marxista, tinha formação de fazer uma coisa lógica, de explicar o que estava acontecendo. E o outro vídeo era surreal, lindo, mas surrealista”³⁹.

A experiência de trabalhar com o grupo de Faenza deu a Helena a satisfação de, pela primeira vez nos EUA, fazer parte de um grupo. Não se sentia mais uma *outsider*, deslocada do meio cinematográfico. Estava integrada a uma equipe que realizava filmes independentes e políticos e, mais importante, aprendia com eles. Para Helena Solberg, foi uma verdadeira escola de filmagem e de documentarismo militante nos EUA.

³⁷ SPOCK, Benjamin. *Meu filho, meu tesouro: como criar seus filhos com bom senso e carinho*, tradução de Valerie Rumjanek – 20. ed. revista e atualizada pela Dr^a. Maria de Fátima Azevedo – Rio de Janeiro: Record, 1999. Tradução de: *Baby and child care*.

³⁸ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em 10.01.10, Rio de Janeiro, para esta tese. E texto escrito pela cineasta para ser apresentado em Washigton-D.C. depois da exibição de seus filmes *The Emerging Woman (A Nova Mulher, 1974)* e *The Double Day (A Dupla Jornada, 1975)* (arquivo pessoal de Helena Solberg).

³⁹ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em 10.01.10, Rio de Janeiro, para esta tese.

Essa vivência repercutiu no primeiro filme que Solberg dirigiu no país. Durante sua prisão no estádio RFK, conheceu grupos de mulheres feministas. Esse encontro despertou o desejo de realizar um documentário que contasse a história do movimento nos EUA. Assim nasceu *The Emerging Woman (A Nova Mulher, 1974)*, que percorreu 170 anos de história do movimento feminista no país: de 1800 até 1974, quando o filme foi lançado.

Para realizar o documentário, Helena procurou em universidades, em Washington-D.C., pessoas que conheciam a história que queria contar. Chegou aos nomes de Melanie Maholick, Roberta Haber, Lorraine Gray, Suzanne Fenn, Christine Burrill e Jane Stubbs. Estava formado o núcleo do *International Women's Film Project*⁴⁰, coletivo de mulheres que passou a realizar filmes sobre mulheres, com direção de Helena Solberg.

O primeiro projeto que, inclusive, deu origem ao grupo foi *The Emerging Woman (A Nova Mulher, 1974)*. Para a maior parte da equipe, representava também a primeira experiência com cinema. O filme narra a história do movimento feminista no país, com 300 imagens⁴¹ fixas. São fotografias, ilustrações e gravuras de ativistas norte-americanas e inglesas em diversas situações: em casa, no trabalho, nas ruas e em manifestações públicas. O filme apresenta pequenos trechos de cine-jornais e fragmentos de filmes antigos.

Para dar vida a diários, manifestos, reportagens, cartas e livros deixados pelas mulheres ativistas em mais de 150 anos de história, foram utilizadas dezesseis vozes diferentes que interpretaram os textos selecionados. São vozes femininas (a maioria) e masculinas, escolhidas de acordo com a faixa etária, o sotaque e a entonação que Helena Solberg imaginou ideais para cada texto. Essas interpretações conferem dinamismo e emoção ao filme. E representam uma marca na ficção, já que podemos perceber que as vozes foram dirigidas em busca de interpretações verossímeis para cada texto selecionado. A interpretação dessas vozes singulariza o documentário que apresenta algumas imagens que já haviam sido utilizadas em cor, em outro filme finalizado no mesmo ano, com

⁴⁰ O *International Women's Film Project* foi uma organização independente, criada em 1974 por um pequeno grupo de mulheres, com o objetivo de produzir documentários em Washington-D.C. Os filmes eram viabilizados a partir de contribuições de fundações norte-americanas e internacionais.

⁴¹ São imagens da Livraria do Congresso Americano, de arquivos nacionais, da *The New York Public Library*, entre outros (ver filmografia/*The Emerging Woman*, de Helena Solberg).

temática similar⁴², mas sem a preocupação de contar a história com rigor cronológico.

A singularidade de *The Emerging Woman* está no roteiro que entrelaçou a interpretação (em diferentes vozes) dos textos deixados pelas mulheres a informações históricas e comentários sobre as lutas pela educação, melhores condições de trabalho, sufrágio universal, controle familiar, aborto e igualização salarial com os homens. Nesse contexto, o filme estabelece um diálogo entre o material confessional deixado pelas ativistas e a narração do documentário. Trata-se de um roteiro bem articulado, fruto de extenso trabalho de pesquisa⁴³ e criação.

The Emerging Woman estabelece um diálogo entre a equipe do filme e as personagens que nele aparecem. Todo o material foi pesquisado ao longo de um ano pela equipe do *International Women's Film Project*, que aparece no início e no final do documentário.

⁴² *Women's rights in the U.S, an informal history (Direitos das mulheres nos EUA, uma história informal, 1974, 27 min, cor)*. Produzido e distribuído por Altana Filmes, NY.

⁴³ Entre os livros utilizados como fonte de pesquisa para o roteiro do filme, figura *The Feminine Mystique* de Betty Friedam (1974).



FIGURA 1 - Reflexividade: apresentação da equipe do filme.

Da esquerda para a direita: Joy Galane, Melanie Maholick, Suzanne Fenn, Helena Solberg e Christine Burrill. Nova York, 1977.

Fonte: Arquivo Radiante Filmes.

Temos aqui um importante dispositivo presente na filmografia documental de Solberg: a reflexividade, nesse caso manifesta na explicitação da equipe de filmagem e nos desafios na busca do material histórico para a realização do filme.

Já na introdução, uma voz feminina lê um texto em voz *over* escrito pela equipe do *International Women's Film Project*, que expressa as dificuldades na busca das informações sobre as mulheres ao longo de tantas décadas: “Só temos nossas memórias e as histórias que contamos umas às outras. Foi sempre assim?” A pergunta é lançada sobre imagens de mulheres de diferentes raças e de momentos históricos distintos. Em seus minutos iniciais, o filme espelha as dúvidas sobre o processo de construção fílmica. Ao final da introdução, surge o nome do documentário, seguido de uma imagem em *still* da equipe do *International Women's Film Project* com os créditos: “Um filme de Roberta Haber, Lorraine Gray, Melanie Maholick e Helena Solberg-Ladd.” Seguem-se imagens em movimento da equipe trabalhando: batendo à máquina, posicionando a fita de

áudio no gravador de rolo, iluminando e fotografando as imagens fixas na truca. Helena Solberg segura uma foto nas mãos. A imagem congela. O filme começa.

A reflexividade é utilizada com dois propósitos: para lembrar, como já dito, que cinema é construção e para deixar claro que essa construção é, nesse caso, feita por mulheres, um dado fundamental que provoca empatia com o público feminino. A equipe que construiu o filme é, ao mesmo tempo, personagem, uma vez que ele vai apresentar, inclusive, a sua história. Existe uma proposta política evidente de marcar a identidade da mulher que tem a liberdade de optar pela profissão que deseja e fazer suas escolhas, construir sua história. Uma dupla função que provoca e incita o espectador a assistir ao filme.

A movimentação da câmera pelas imagens fixas em preto-e-branco, o uso de trilha sonora musical variada que pontua e introduz diferentes momentos, a inserção de entrevistas originais com ativistas, em voz *over*, a pluralidade de imagens e as informações históricas e pessoais introduzidas de maneira criativa pela interpretação das vozes singularizam o filme e prendem a atenção do espectador.

Aos 33 minutos, um poema de Sylvia Plath⁴⁴ introduz um clima onírico, bem ao gosto de Solberg. Sobre o poema, que é lido em *over* pela mesma voz que narra as informações históricas, são inseridas imagens que são recorrentes no universo da cineasta: a associação do papel da mulher criada e educada para ser esposa/mãe/do lar às imagens de bonecas, marionetes e manequins dentro de vitrines. Essa associação é reforçada pelas estrofes finais do poema:

⁴⁴ A poetisa Sylvia Plath nasceu em Boston, EUA, em 1932. Em 1956, casou-se com o poeta inglês Ted Hughes e foi com ele para Cambridge na Inglaterra. Teve dois filhos. Separou-se em 1962, escreveu seus poemas capitais, publicados postumamente no volume *Ariel* (1965), sua obra mais importante. Dois anos antes, em 1960, lançara o seu primeiro livro, *Colossus*. Em 11 de fevereiro de 1963, aos 30 anos de idade, cometeu suicídio (publicado no jornal "A Província do Pará" em 1983, na coluna literária Grapho do poeta Age de Carvalho) (<http://www.culturapara.art.br/opoema/sylviaplath/sylviaplath.htm>).

*In twenty-five years, she'll be silver,
 In fifty, gold.
 A living doll, everywhere you look.
 It can sew, it can cook,
 It can talk, talk, talk.*

*It works, there is nothing wrong with it.
 You have a hole, it's a poultice.
 You have an eye, it's an image.
 My boy, it's your last resort.
 Will you marry it, marry it, marry it.
 [...]*

Em vinte e cinco anos, ela vai ser de prata,
 Em cinquenta, ouro.
 Uma boneca viva,
 em qualquer lugar que você olhar.
 Ela costura, ela cozinha,
 Ela fala, fala, fala.

Ela funciona, não há nada errado com ela.
 Você tem um buraco, ela preenche.
 Você tem um olho, ela é uma imagem.
 Meu filho, ela é seu último refúgio.
 Você vai casar com ela, casar com ela,
 casar com ela.
 [...] (Tradução nossa)

PLATH, Sylvia. *The Applicant*.
 Nova York: Harper & Row Publishers, 1963.

Essa associação tem eco em outros filmes da cineasta, como *Simplesmente Jenny* (1977), que integra essa trilogia. E vinte anos depois, em *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* (1995), a investigação da identidade perdida da cantora luso-brasileira Carmen Miranda, por trás da máscara criada pela própria cantora, levará a cineasta a relacionar a descaracterização do rosto de Carmen a bonecas e marionetes quebradas, numa metáfora da fragmentação da personagem.

Em *The Emerging Woman*, 1974, a sequência onírica é pontuada por som de caixa de música, o que reforça a relação com o modelo que é passado às mulheres desde a infância. A esse respeito, Helena Solberg comentou, depois da exibição de seus filmes, numa sessão em Washington D.C.:

Eu passei doze anos da minha vida em colégios de freiras francesas para garotas, onde elas tentavam fazer com que nós, brasileiras, parecêssemos bonecas francesas. Pode soar surrealista e absurdo para vocês, mas, em realidade, era bem mais sério do que isso. No contexto da sociedade onde vivíamos, estávamos sendo programadas para preencher um papel importante como futuras mães e educadoras de nossa elite. Esperavam que passássemos esses valores para nossas crianças e, assim, perpetuar e solidificar o poder de uma classe (tradução nossa).

O filme tornou-se referência a ponto de ter sido um dos filmes oficiais da Comissão Bicentenária Americana⁴⁵ em 1976. Foi distribuído no mercado de 16 mm⁴⁶ nos EUA, que na época abrangia escolas, universidades e bibliotecas, passando a ser utilizado em pesquisas e cursos sobre a condição da mulher. Foram vendidas, na época, cerca de 400 cópias do filme no país e a equipe chegou a ser convidada para uma visita de honra à Casa Branca, em Washington D.C., por ter percorrido, ao que parece, pela primeira vez no cinema norte-americano, 170 anos de história do movimento feminista no país. Um reconhecimento que impulsionou outros projetos de Solberg e do *International Women's Film Project*, como acrescenta a cineasta:

O filme mostrou competência e eu passei a existir. Antes eu não tinha nada que eu pudesse mostrar que me legitimasse. *The Emerging Woman* tratou de um assunto americano que interessava a eles. Se eu fosse mostrar *A Entrevista* ia cair no vazio. Então o filme me abriu algumas portas.⁴⁷

O ano de 1975, um ano depois do lançamento de *The Emerging Woman*, 1975, foi declarado o “Ano Internacional da Mulher”. Uma série de conferências e *workshops* seria realizada em vários países a esse respeito. Um momento ideal para ampliar o tema de *The Emerging Woman* para a América Latina e obter financiamento para um projeto maior: *The Double Day (A Dupla Jornada, 1975)*, primeiro longa-metragem da cineasta.

⁴⁵ A Comissão Bicentenária Americana foi uma série de celebrações em meados dos anos 1970, que homenagearam os eventos históricos que levaram à criação dos Estados Unidos como república independente.

⁴⁶ Nas décadas de 1960 e 1970, a maior parte das igrejas, escolas, universidades, instituições culturais, associações e bibliotecas nos EUA tinha projetores 16 mm. Uma realidade bem diferente dos países latino-americanos.

⁴⁷ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares para esta tese, em 10.01.10, Rio de Janeiro.

O filme surgiu como um desdobramento de *The Emerging Woman* e do interesse de Solberg em conhecer a realidade de suas contemporâneas no continente latino-americano, com olhar especial para as mulheres de baixa renda ou o outro de classe.

O desenvolvimento econômico das metrópoles latino-americanas estaria trazendo mudanças para a posição social das mulheres? Haveria desigualdades salariais entre homens e mulheres no continente? Quais seriam as condições de trabalho das mulheres no interior e nas grandes cidades? E a situação das empregadas domésticas? E o que dizer das mulheres que trabalhavam nas minas?

Essas foram algumas das questões do documentário que também foi realizado pela equipe do *International Women's Film Project*, com fotografia do brasileiro Affonso Beato⁴⁸. Durante a preparação para o filme, Helena Solberg viajou para a cidade de Cuernavaca, no México, onde acompanhou um seminário sobre a mulher na América Latina, organizado pela cientista política americana Helen Safa (1975):

Ficamos lá dez dias, duas semanas estudando, lendo textos, assistindo a conferências, aprendendo. Mas era uma coisa bem marxista. Tinha material para você entender qual era a questão do subdesenvolvimento. Para enfrentar *Double Day*. Porque em *Double Day* eu fui às fábricas, tem diversas mulheres trabalhando⁴⁹.

Depois do seminário, Helena viajou para os países onde pretendia filmar: Bolívia, Argentina, Venezuela e México, para contatos de pré-produção. Depois, voltou para esses países com sua equipe, num trabalho intenso de filmagem que teve duração de três meses. A cineasta também pretendia filmar no Brasil, mas quando chegou ao seu país natal foi proibida pelo governo brasileiro e seus negativos foram confiscados.

⁴⁸ Fotógrafo brasileiro de destaque a partir da década de 1960. Já trabalhou com Glauber Rocha, Carlos Diegues, Gustavo Dahl e Júlio Bressane, entre outros. Desenvolveu uma carreira internacional em que se destacam trabalhos com o americano Jim McBride e o espanhol Pedro Almodóvar. O reconhecimento veio com a fotografia de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, prêmio de melhor diretor no Festival de Cannes. Carioca de 1941, estudou na Escola Nacional de Belas Artes e há mais de 30 anos se divide entre o Brasil e os EUA. Foi presidente da Associação Brasileira de Cinematografia entre 2004 e 2005 e foi aceito como membro da *American Society of Cinematographers*, sendo o primeiro brasileiro a assinar as iniciais ASC (<http://www.filmeb.com.br>).

⁴⁹ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em 10.01.10, Rio de Janeiro, para esta tese.

The Double Day parte de uma tese: de que nos países subdesenvolvidos há necessidade de ligar a opressão da mulher a uma análise econômica da sociedade. A maioria das mulheres da América Latina é oprimida duas vezes: compartilham com os homens a opressão de classe e, ao mesmo tempo, sofrem a opressão por serem mulheres. Essa dupla opressão serve para a manutenção de um sistema econômico chefiado por homens, que favorece os chamados, na época, países de Primeiro Mundo, em detrimento dos países do Terceiro Mundo⁵⁰.

O documentário é articulado para comprovar esta tese com depoimentos de mulheres em diferentes situações: empregadas domésticas em busca de trabalho na Argentina; esposas de mineradores no interior da Bolívia; operárias em fábricas no México; e ativistas em reuniões de mulheres na Venezuela. Elas falam dos problemas que enfrentam no trabalho e em casa, revelando dura realidade, notadamente para as bolivianas, como nesta transcrição da entrevista com uma líder das donas-de-casa, esposas e viúvas de mineradores na Bolívia, Domitila Barrios de Chungara:

Normalmente, nos tornamos viúvas muito jovens, com seis, sete, oito crianças. Quando ficamos viúvas, ninguém se responsabiliza por nós. Recebemos uma pequena pensão que não paga o aluguel. Temos a grande responsabilidade de criar nossos filhos sozinhas. Aqui não há trabalho para as mulheres. E ninguém se preocupa em criar novos trabalhos para as mulheres (tradução nossa). [...].

O filme mostra que a condição de vida das bolivianas nas grandes cidades, como em La Paz, não era melhor que nas minas no interior do país. Aos 23 minutos, Helena entrevista um grupo de bolivianas vestidas com as tradicionais saias (*polleras*) e chapéus de influência inglesa. Uma das mulheres vestidas de *polleras* comenta: “A gente trabalha em dupla jornada e não estamos felizes com isso.” Foi a partir desse depoimento que surgiu o nome do filme.

⁵⁰ Cunhado originalmente pelo jornalista francês Alfred Sauvy, na década de 1950, em analogia ao “terceiro estado” revolucionário na França, ou seja, os plebeus em contraste com o primeiro estado (a nobreza) e o segundo estado (o clero), o termo “Terceiro Mundo” postula a existência de três esferas geopolíticas: o Primeiro Mundo capitalista (a nobreza) da Europa, EUA, Austrália e Japão; o Segundo Mundo (o clero) do bloco socialista; e o Terceiro Mundo designa as nações e minorias colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas (América Latina, Ásia e África) (STAM, 2003, p. 112).

Às entrevistas somam-se locuções em voz *over* feminina, com informações gerais que reforçam a tese do filme: apresentam dados econômicos sobre a América Latina, falam das novas relações de trabalho a partir do capitalismo no século XX, entre outras informações.

A voz *over* é a voz do saber, “de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico”, como conceitua Jean – Claude Bernadet (2003, p. 17). *The Double Day* se insere no cenário dos filmes brasileiros analisados por Bernadet nos anos de 1960 e 1970, em que predominavam documentários de tipo sociológico. A tese do filme é comentada pela própria cineasta:

Ele tem uma trajetória muito lógica. É um filme didático também. Ele parte da situação da mulher no campo, onde ela trabalha ao lado do homem, os dois trabalhando juntos até a separação do casal. O homem indo para a cidade com a industrialização e a mulher ficando no campo só, responsável pela questão toda da agronomia do campo. Até a saída da mulher do campo para as fábricas, em que ela se torna uma trabalhadora paga, assalariada e tem que deixar o lar também. E os filhos são colocados em creches. O filme é muito lógico, tem um pensamento e até hoje é distribuído nos EUA para departamentos de estudos da mulher⁵¹.

Somam-se imagens de mulheres trabalhando em diferentes atividades como operárias numa fábrica de biscoitos na Argentina. Elas trabalham com rapidez empacotando os biscoitos, acondicionando-os em caixas que depois elas grampeiam. A câmera se detém nesse processo para mostrar como o trabalho é repetitivo e cansativo. Depois, acompanhamos o trabalho dos homens, que tem uma diferença visível: eles apenas acionam botões de máquinas. Um trabalho mais leve que é justificado no filme pelo depoimento do advogado, Dr. Jorge Ribeiro, que se identifica e diz ter sob sua responsabilidade o Departamento de Capacitação e Seleção de Pessoal da fábrica. Ele comenta que a empresa utiliza as mulheres em trabalhos que requerem “paciência para a rotina” e em “trabalhos de precisão e minúcia”: “O homem não se adapta facilmente a esse tipo de trabalho, são mais impacientes que as mulheres. Esse tipo de trabalho os cansa e os chateia [...]”. Um exemplo perfeito para comprovar, mais uma vez, a tese do filme. No caso dessa fábrica, que não é identificada, podemos perceber

⁵¹ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em 10.01.10, no Rio de Janeiro, para esta tese.

claramente a diferença de tratamento, de condições e de natureza do trabalho entre homens e mulheres, numa situação evidentemente vantajosa para o sexo masculino.

Mas, naquele momento – 1975 –, funcionariam todas as fábricas da América Latina daquela forma? Com privilégios claros para os homens em prejuízo das mulheres? E o que dizer da quantidade de homens desempregados no campo e nas cidades? À exceção das péssimas condições de trabalho dos mineradores na Bolívia, o filme não se debruça sobre a questão do homem latino-americano, que também era explorado pelo “sistema” capitalista. Não há espaço para isso no filme. Ali, os homens quase não existem. Quando existem, na maioria das vezes, é em oposição à mulher, como antagonistas (ganham mais, oprimem a mulher, não valorizam as esposas, são preguiçosos etc.). *The Double Day* é, abertamente, um filme de militância feminista.

Por isso, sua linguagem acompanha a dureza do tema que aborda: as condições precárias de trabalho e a vida das mulheres latino-americanas. Não há clima para devaneios, fantasias, momentos oníricos e a para a poesia encontrados no filme anterior, *The Emerging Woman*, assim como no seguinte, *Simplesmente Jenny* (1977), ou até mesmo encontrados de forma mais radical em *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* (1995). *The Double Day* é seco e direto na mensagem que transmite. O filme se assemelha a um grande debate em que falam com consciência várias mulheres dos quatro países visitados: Argentina, Bolívia, México e Venezuela.

Não por acaso, *The Double Day* foi montado para estrear na sessão de abertura da Primeira Conferência Internacional da Mulher, sediada na cidade do México em 1975. Um documentário ideal para aquele momento, pois apresentou ao público presente (composto, em grande parte por mulheres - sociólogas, antropólogas, psicólogas e jornalistas latino-americanas e de outros países) um panorama da mulher no continente. O filme foi, posteriormente, distribuído na Bolívia, Venezuela e Colômbia para instituições e organizações voltadas para as mesmas questões.

The Double Day manteve-se fiel à sua tese, considerando todas as mulheres “latinas” e os países percorridos como um bloco único chamado “América Latina”. Passamos de um país a outro sem que o filme situe onde estamos, o que acaba por confundir o espectador, que não tem como diferenciar

um país do outro, uma região da outra. O mesmo acontece com as personagens que não são identificadas em créditos. Essas informações fazem falta para o espectador, que tem interesse em conhecer os nomes de quem fala, bem como suas funções/profissões. Podemos deduzir a classe social das personagens por suas roupas, pela locação onde foram filmadas e por sua articulação verbal. Mas a tradução dos depoimentos na versão⁵² do filme para o inglês dificulta muitas vezes essa identificação.

A forma do filme é articulada para a comprovação de sua tese. Temos, ao final, um panorama da condição da mulher na América Latina. Há uma única exceção que contraria a tese: o depoimento de uma mulher com cerca de cinquenta anos de idade: “Eu acredito que as mulheres teriam menos conflitos e mais sucesso se tentassem parecer atraentes para os homens e usar as armas femininas.” Esta fala vai contra a ideia de mobilização sugerida ao final do filme como uma possível saída para a situação de dupla opressão sofrida pelas mulheres. E apela para valores como feminilidade, sensualidade, charme, valores distantes das questões discutidas no documentário. Podemos perceber, pelas roupas, pelos traços e pela articulação verbal, que essa mulher não pertence à classe social de grande parte das personagens que falam no filme. É, evidentemente, uma mulher de classe média-alta, provavelmente da Argentina ou da Venezuela.

Além da ausência de fantasia e clima onírico presentes em outros filmes da cineasta, outro elemento que diferencia *The Double Day* está no uso das vozes em inglês, que traduzem em *over* as originais em espanhol. Ao contrário do que observamos em vários documentários de Solberg, nos quais existe semelhança da voz *over* que traduz a original em espanhol, no que se refere ao timbre, idade e intenção da fala, em *The Double Day* não há este dispositivo. A tradução para o inglês de todas as entrevistas com mulheres é feita pela mesma voz feminina. Não existe a pluralidade de timbres e vozes encontradas em outros filmes. Sabemos que o documentário foi montado com limitação de tempo, já que estrearia na sessão de abertura da Conferência Internacional da Mulher no México em 1975. Portanto, Helena e suas montadoras tiveram que tomar

⁵² O filme foi realizado em duas versões: inglês e espanhol. A análise do filme para esta tese foi feita a partir de uma cópia com a versão em inglês.

decisões rápidas, em decorrência dessa limitação. A esse respeito, Solberg comentou com a pesquisadora Julianne Burton:

Nós acumulamos uma enorme quantidade de material, mas na montagem tivemos que ser impiedosamente seletivas, basicamente concentrando num único tema: o trabalho das mulheres. Mesmo assim, o filme tem muitas ideias. É bastante denso (BURTON, 1986, p. 90).

Embora a interpretação das vozes das personagens não marque presença no filme, encontramos em *The Double Day* outro dispositivo recorrente na linguagem da cineasta: a reflexividade. Assim como *The Emerging Woman*, a equipe de *The Double Day* é apresentada em tomadas que identificam visualmente seus nomes e funções. Os membros da equipe feminina (além do fotógrafo Affonso Beato) surgem, cada uma em sua função: operadora de câmera, gravadora de áudio, diretora etc. Mais uma vez, para reiterar: cinema é construção e, nesse caso, uma construção feita por mulheres. Encontramos a mesma proposta política do filme anterior, em que a mulher (por intermédio da equipe de filmagem) é apresentada como alguém que faz suas próprias escolhas profissionais e, portanto, pessoais. Essa reflexividade certamente provocou a empatia do público para com o filme.

Para além da polifonia de falas de mulheres nos quatro países visitados que dão seus depoimentos sobre suas condições de trabalho na América Latina, uma personagem se destaca: Domitila Barrios de Chungara, líder já mencionada. Ela aparece em vários momentos e revela elevado grau de consciência quanto aos direitos dos mineradores bolivianos e suas esposas. Ao final do documentário, Domitila descreve um massacre aberto pelas tropas do governo boliviano sobre mulheres grávidas, crianças e mineradores que protestavam pacificamente, contra as precárias condições de vida e de trabalho nas minas. Como resultado, várias mortes despertaram a indignação de Domitila e a de suas colegas. Ela conta no documentário que o massacre marcou o início de sua carreira política:

Vimos tantos mortos que senti coragem e raiva. Foi por isso que fui levada para a prisão com minha filha pequena comigo e eu estava grávida de outra criança. Esse foi o começo. Depois disso, fui para a prisão mais três vezes. Uma vez, perdi o bebê que estava esperando. Fomos acusados de agitadores, conspiradores, de tudo.

O filme termina com essas palavras de Domitila. A imagem dela congela. Corte seco para outras mulheres que falaram ao longo do filme. Uma voz *over* feminina entoava a canção:

Mulher, suas ideias cresceram/ coisas feias serão ditas sobre você: que você não é boa e muitas outras coisas/ Que você era mais bonita quando era calada / Mulher: espiga aberta entre as cascas/ Cadeia de serviços ancestrais/ Forte e fértil/ A vida começa onde todos são iguais/ Amanhã é tarde/ O tempo é agora⁵³.

O filme termina com esses versos num claro convite à mobilização das mulheres no continente. São versos que soam como palavras de ordem. Mais do que estabelecer uma proposta artística, o filme se mantém fiel à sua tese e propõe uma saída: a mobilização. Nesse sentido, *The Double Day* se insere também no contexto do cinema militante dos anos de 1960 e 1970. A respeito dessa proposta militante, o pesquisador norte-americano Robert Stam⁵⁴ esclarece: “Os manifestos dos anos 60 e 70 valorizaram um cinema alternativo, independente e anti-imperialista mais preocupado com a militância do que com a autoexpressão autoral ou a satisfação do consumidor (STAM, 2003, p. 120).

O documentário não quer ser arte, serve a uma ideia, a um propósito de difundir as condições de trabalho e de vida das mulheres de classe baixa no continente latino-americano na década de 1970. Apesar das generalizações em tom sociológico, considerando a região como um bloco único, sem destacar as especificidades de cada país e sem identificar as personagens, *The Double Day* atingiu seu objetivo. Mas sentimos falta de elementos que são caros à cineasta, como a individualização das personagens, os climas oníricos e a presença da ficção na interpretação das vozes na tradução para o inglês. Esses elementos vão surgir no filme seguinte: *Simplemente Jenny* (1977), feito a partir do material bruto de *The Double Day* e sem a pressão do tempo presente na montagem do filme anterior.

⁵³ “*Mujer*” Gloria Martín (tradução nossa).

⁵⁴ Robert Stam é professor do Departamento de Estudos de Cinema da Universidade de Nova York. Profundo conhecedor do cinema e da cultura brasileira, o autor vem frequentemente ao país para participar de eventos, proferir palestras. Tem vários livros publicados sobre cinema.

A princípio, eu esperava aliar ambas as abordagens – a poética e a analítica – mas a pressão do tempo para que o filme ficasse pronto para estrear na sessão de abertura da Conferência no México, no ano internacional da mulher, tornou impossível entrelaçar as duas vertentes, como eu havia desejado. Então, minhas montadoras Christine Burrill e Suzanne Fenn tiveram que eliminar sequências valiosas. Do material bruto de *The Double Day*, construímos *Simplesmente Jenny*⁵⁵.

Premiado no *American Film Festival*, em 1978, e selecionado para festivais na Jamaica, Leipzig e no Centro George Pompidou em Paris, em 1979, *Simplesmente Jenny* (16 mm, cor, 30 min, 1977) apresenta elementos da estilística de Solberg que haviam sido eliminados no filme anterior. Distante da pressão do tempo e com a liberdade de fazer o filme que quisesse, Helena pôde se aproximar de seu universo poético, sem perder de vista a análise histórica.

Já em seus momentos iniciais, temos a imagem em *slow* (provavelmente extraída de uma propaganda da televisão norte-americana) de uma modelo alta, com traços europeus, pele clara e cabelos louros. Ela é o protótipo do qual a mulher latino-americana desejaria se aproximar fisicamente, embora não se assemelhasse a ele. Um modelo amplamente divulgado pela mídia em revistas, filmes, propagandas de televisão, fotonovelas etc. A crítica a esse modelo perpetuado pela mídia será recorrente no cinema de Solberg.

Essa mulher dança para a câmera e usa roupas esvoaçantes que conferem um tom fantasioso à cena. Sobre essa imagem, uma voz feminina em *over* canta em espanhol os versos: “Eu era uma borboleta frágil que acreditava no amor/ Eu era uma mulher louca que se atirou em seus braços/ Uma sonhadora/ Sonhava com o amor/ Sedenta de carinho/ Busca proteção [...]”(tradução nossa).

Há um corte para imagens de mulheres simples se arrumando em um salão de beleza. A câmera deriva de uma dessas mulheres para uma boneca/manequim que está no salão, maquiada e com rolinhos no cabelo. Novo corte para entrevistas com grupos de estudantes adolescentes de classe média-alta a respeito da origem e perpetuação dos valores tradicionais na educação feminina: delicadeza, pureza, discrição, entre outros.

Para contextualizar essa origem, Helena insere locução masculina em *over* que lê um trecho de uma carta do explorador espanhol Américo Vespúcio sobre a colonização. É a voz e a versão do colonizador. Ele fala sobre a implantação do

⁵⁵ Helena Solberg em depoimento a Julianne Burton (BURTON, 1986, p. 92).

Cristianismo na América Espanhola. A voz *over* é inserida sobre gravuras antigas que reproduzem, em interpretação livre, os exploradores espanhóis, os índios e as terras “selvagens”.

Mais adiante, temos a versão do colonizado, em narração *over* feminina. Essa voz pontua o documentário com informações gerais sobre a pobreza no continente latino-americano, sobre as condições de vida precárias das mulheres e seu sofrimento. Essa voz *over* muitas vezes comenta os depoimentos das personagens entrevistadas. Mais uma vez é a voz dos saber de cunho sociológico e com tom de militância feminista. Helena Solberg ainda está falando das mesmas questões levantadas em *The Double Day*, com uma diferença: *Simplesmente Jenny* tem três personagens principais, ao contrário da polifonia do filme anterior. Embora outras mulheres falem no filme, *Simplesmente Jenny* se concentra em três adolescentes vítimas de estupro e prostituição quando tinham apenas doze anos de idade. O filme estrutura-se em seus depoimentos, que foram gravados num reformatório para meninas na Bolívia.

Jenny tem treze anos. Ela conta que foi estuprada aos doze e induzida à prostituição. Marly, também com treze anos, é mãe de duas crianças. Um senhor mais velho que ela chama de “Coronel” é o pai das crianças e a forçou a ter relações sexuais com ele. A outra garota, Patrícia, tem histórico de prostituição.

Os depoimentos das três permeiam o documentário - que é intercalado à imagem “ideal” da mulher vendida pela mídia. Embora a realidade das três adolescentes seja dura, elas mantêm ideais, como casamento, sair do reformatório e ter uma profissão, ficar ricas, ter filhos, entre outros. O reformatório onde se encontram não oferece saídas. O psiquiatra da instituição diz que, embora elas recebam tratamento, elas saem da mesma maneira como entraram. Nas palavras do psiquiatra, não há perspectivas, pois a situação socioeconômica do país não oferece condições.

A fala do psiquiatra é reforçada pela voz *over* feminina ao final: “Quantas Jennys, Patrícias e Marlis ainda haverá? Num sistema em que a prosperidade de alguns está construída na exploração da maioria? Num sistema que condena as pessoas a reformatórios sem mesmo ter-lhes oferecido condições de trabalhar, de viver com dignidade?”

Sons de flautas bolivianas são introduzidos sobre rostos de meninas com traços indígenas intercalados à imagem de Rosário, uma modelo de traços finos

também europeus, que fora entrevistada no documentário durante uma sessão de fotos. Também são intercaladas à imagem da mulher de traços europeus com as roupas esvoaçantes do início do filme e à imagens de outras mulheres que haviam sido entrevistadas ao longo do filme.

Mesmo com a falta de perspectivas, Patrícia, Marli e Jenny revelam consciência de sua situação e o desejo de seguirem vivendo da maneira que gostariam. Elas falam sobre seus sonhos e o que gostariam de fazer se não estivessem ali. É quando uma das meninas diz: “Eu gostaria de ser simplesmente Jenny”. Assim como *The Double Day*, o nome do filme é extraído de uma das falas do filme.

São creditados os nomes das personagens e os países onde estão, o que facilita a localização das personagens e a interpretação do documentário. *Simplesmente Jenny* termina com um misto de melancolia (pela falta de perspectivas) e de lucidez, pelo grau de consciência transmitido pelas três e a necessidade de se individualarem, se construírem, embora o lugar onde estejam nada possa lhes oferecer.

O filme reverbera os temas de *The Double Day*, mas diferencia-se ao focar as três personagens e relacionar seus sonhos, fantasias e ideias com a imagem reiterada pela mídia, sempre com modelos europeias ou norte-americanas, assim como as influências da formação cristã no ideal de pureza que nada tem a ver com a realidade e as origens pré-colombianas de onde vieram.

É um contrassenso: de um lado, o ideal de pureza, submissão e castidade. Do outro, as origens indígenas dessas mulheres e sua condição econômica que, segundo o documentário, refletem séculos de exploração de um sistema que privilegia poucos em detrimento da maioria.

Os temas de *The Double Day* repetem-se sob um novo prisma, com mais liberdade na articulação do universo poético da cineasta. De qualquer maneira, observamos a repetição da temática feminista que se esgota, como falou a cineasta, em uma das sessões comentadas de seus filmes, em Washington-D.C:

Como projeto futuro, quero sair do documentário e fazer uma ficção. Acho que já esgotei o que queria dizer sobre a mulher. Fiz minha contribuição com a ferramenta que é a minha, o cinema. Vejo-me como uma pessoa que quer fazer cinema e abordar a realidade em todos os seus aspectos⁵⁶.

Em algumas entrevistas nos EUA, a diretora chegou a ser questionada se ela seria uma cineasta ou uma feminista. Como se fosse impossível reunir as duas questões. Como se Helena Solberg tivesse que ser neutra e não pudesse emitir opiniões, nem encampar ideias. A esse respeito, ela comentou, depois da projeção de seus filmes:

Sabemos hoje que o chamado Cinema Verdade⁵⁷ não absolve o cineasta da óbvia responsabilidade de selecionar temas pelo seu significado e pesquisá-los exaustivamente. Parte da dor de estar vivo reside no fato de termos de fazer escolhas. Podemos optar em não escolher, mas mesmo assim estamos fazendo uma escolha⁵⁸.

O fato de ser considerada feminista ou uma cineasta feminista passou a incomodar Helena Solberg que temia ficar presa em um rótulo que a impedisse de realizar outros projetos e enfrentar novos desafios do ponto de vista temático e de linguagem. Depois do mergulho nas temáticas feministas, nos EUA e na América Latina, Helena Solberg estava livre para percorrer outros caminhos.

Após intervalo de quatro anos sem filmar, Helena repensou sua atuação e desejou compreender seu continente de origem. É aí que se inicia sua fase política que investiga conflitos na América Latina e na América Central e a ação do governo norte-americano em apoio aos conflitos: que papel os EUA tiveram durante os conflitos armados na Nicarágua que levaram à Revolução Sandinista, em 1979, e depois à reconstrução do país, em 1980? E no décimo aniversário da ditadura do General Augusto Pinochet no Chile, em 1983? Qual papel teve o

⁵⁶ Comentários de Helena Solberg após a exibição de seus filmes *The Double Day* e *Simplesmente Jenny*, em Washington-D.C (1977).

⁵⁷O Cinema Verdade/Direto revolucionaria a forma documentária a partir de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário. Por meio do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos (RAMOS, 2000, p. 81-82).

⁵⁸ Helena Solberg, na sessão comentada de seus filmes em Washington-D.C. Anotações da cineasta (arquivo pessoal de Helena Solberg).

governo do Presidente Ronald Reagan em relação ao Brasil, no momento em que o país tinha a sua maior dívida externa, em 1982-1983?

Para Solberg, essas questões não estavam claras na cobertura jornalística veiculada pela televisão e pela imprensa norte-americana em geral. Os temas estavam presentes na mídia, mas não eram apresentados claramente para o público. A insatisfação ao acompanhar essa cobertura gerou uma série de seis documentários chamados “fase política”. São filmes realizados em 16 mm, com cerca de uma hora de duração, viabilizados e exibidos em todo o país pela PBS e que serão analisados no capítulo 3.

CAPÍTULO 3 - A EXPRESSÃO POLÍTICA E O DIÁLOGO COM O CINEMA MILITANTE: AMÉRICA LATINA X ESTADOS UNIDOS (FASE POLÍTICA)

3.1 *From the Ashes... Nicaragua Today* (*Nicarágua Hoje*, 1982)

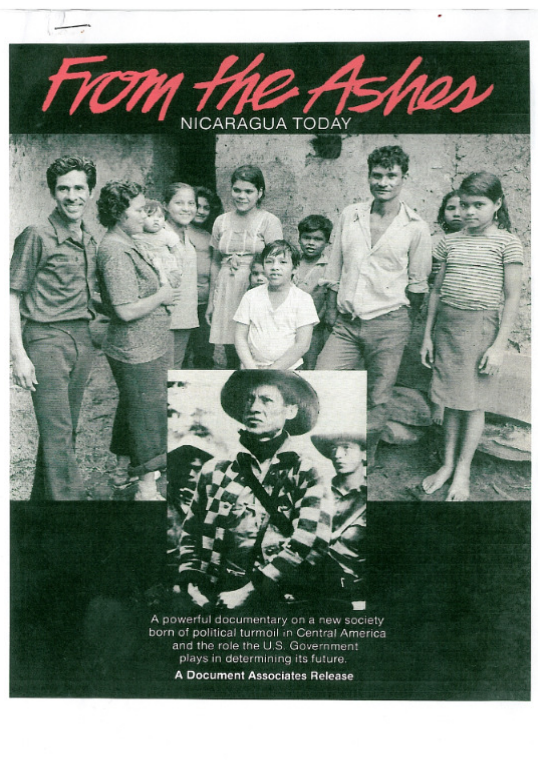


FIGURA 2 - Cartaz de *From the Ashes... Nicaragua Today*, 1982.

Fonte: Arquivo pessoal (Helena Solberg).

*The past will not return
Even the very word past has now another meaning
And so does history and the word history
[...]*

O passado não vai voltar
Até mesmo a palavra passado tem agora outro sentido
E também a história e a palavra história.

Fragmento de poema de José Coronel Urtheco
(tradução nossa).

O documentário *From The Ashes...Nicaragua Today* (*Nicarágua Hoje*, 1982) percorreu as raízes históricas do Movimento Nacional de Libertação da Nicarágua, na América Central, que levou à Revolução Sandinista e à derrubada da ditadura de Anastásio Somoza Debayle, em 1979, depois de 45 anos de poder da família Somoza. Também foram investigadas, no documentário, as relações internacionais entre os Estados Unidos e a Nicarágua, partindo das sucessivas invasões de tropas americanas de fuzileiros navais no país, ao longo do século XX, até os antagonismos da administração do Presidente Ronald Reagan em relação ao governo nicaraguense, em 1981.

O filme aborda os esforços do povo nicaraguense e da Junta de Governo na reconstrução da economia, política e sociedade do país, após a Revolução Sandinista, e acompanha ações, como a Campanha de Alfabetização dos trabalhadores no campo e nas cidades; as cooperativas dos trabalhadores rurais no interior do país; as mudanças nas relações entre homens e mulheres; a revisão do papel da Igreja Católica; a reforma agrária; as divergências internas entre pequenos agricultores, executivos e o governo sandinista; os impactos da Revolução no setor de negócios privados e as ameaças à vitória da Revolução Sandinista com a política violenta de países vizinhos, como El Salvador, Guatemala e Honduras.

O documentário nasceu da indignação da cineasta com a cobertura dada pela mídia norte-americana aos conflitos políticos na América Central, no início da década de 1980, auge da Guerra Fria. Em sua opinião, uma cobertura de efeito “anestésico”:

Apesar das milhares de horas e notícias a respeito dos conflitos na América Central em diferentes situações na Nicarágua, El Salvador, Guatemala e Honduras, todos ao final pareciam iguais. Não ficava claro para o público quem era quem e o que estava acontecendo. Qual lado os Estados Unidos estavam apoiando e por quê⁵⁹.

Dessa forma, surgiu o projeto de realizar um documentário que ouvisse as diferentes vozes e versões sobre a Revolução Sandinista – pequenos agricultores, operários, políticos, representantes do governo, civis, bem como opiniões de políticos norte-americanos –, na tentativa de compor amplo painel

⁵⁹ Depoimento de Helena Solberg a Julianne Burton, em *Cinema and Social Change in Latin América*, University of Texas Press, 1986 (tradução nossa).

sobre a situação no país. Os motivos que levaram à Revolução em 1979 e as mudanças no país a partir da vitória da Frente Nacional de Libertação (FNL) seriam igualmente investigados.

As contradições do novo regime, as relações com os Estados Unidos e os esforços na reconstrução da Nicarágua provocaram profundas mudanças no povo nicaraguense, que já não se encontrava coeso como no período da Revolução. O novo regime, de inspiração marxista, coexistia com uma estrutura econômica ainda capitalista, o que gerava tensões entre o setor privado, os trabalhadores e o governo.

Helena Solberg resolveu investigar esse panorama tendo como ponto de vista o olhar de uma família nicaraguense. A ideia original era encontrar uma família que tivesse uma espécie de divisão interna, com os filhos participando com entusiasmo do processo revolucionário e os pais mais questionadores em relação à Revolução Sandinista. Também queria fundamentar os fatos históricos. Em entrevista à pesquisadora norte-americana Julianne Burton comentou: “Eu queria que o filme tivesse uma base histórica acurada porque eu não acredito em manipulação do público e acho que, em geral, os espectadores são bem mais inteligentes do que julgam as redes de televisão” (BURTON, 1986, p. 93 – tradução nossa).

Com o apoio da Organização de Mulheres da Nicarágua na pesquisa de campo para encontrar a família na capital Manágua, após algumas semanas chegou até uma família de seis integrantes: o pai José Chavarría, sapateiro que trabalhava em casa; a mãe, Clara, também contribuía nas despesas de casa com trabalhos de costura. O casal tinha quatro filhos: três adolescentes – Elis, de dezenove anos; Gladys, de dezesseis; e Damaris, de quatorze; e o caçula, Melvin, com nove anos de idade: “interessava-me o que estava se passando com a população, com as crianças, com as famílias. O que estava se passando com as relações familiares. Numa mesma família, pontos de vista diferentes. O abalo da estrutura familiar até por causa disso”⁶⁰.

Pela voz *over* da própria cineasta que não se identifica, é apresentado, no início do filme, seu tema central: acompanhar os sobreviventes da Guerra Revolucionária um ano após o conflito que resultara em 50 mil mortos. O conflito

⁶⁰ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em junho de 2005, no Rio de Janeiro, para a dissertação de mestrado.

havia provocado profundas mudanças para o povo nicaraguense cuja vida era influenciada pelas relações políticas entre a Nicarágua e os EUA. Esse era o panorama geral do documentário. Mas o filme não se ateve só ao panorama político-econômico pós-revolução. Essa conjuntura seria vista por intermédio dos olhos de seis personagens: uma família nicaraguense cuja vida também havia sido transformada pela história do país: os Chavarrías.

Os Chavarrías foram uma família que me emocionou muito. Eu fiquei muito apegada a eles. Porque eles eram muito unidos e tinham problemas que todos nós temos. Então, eu achei que isso era o diferencial do filme. Que não era uma reportagem ou jornalismo. Eu não queria que fosse⁶¹.



FIGURA 3 - Helena Solberg e José Chavarría em Manágua, Nicarágua (1980): a reconstrução da Nicarágua pelo olhar da família Chavarría está entre os diferenciais do filme.

Fonte: Arquivo pessoal (Helena Solberg).

Acompanhamos, no filme, as transformações na Nicarágua, pelo olhar dessa família e seu cotidiano. Essas imagens foram filmadas ao longo de um ano. Helena Solberg e sua equipe empreenderam cerca de cinco viagens ao país para a realização de *From the Ashes... Nicaragua Today*. Um tempo fundamental para a imersão naquela realidade.

⁶¹ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, para esta tese, em sua residência no Rio de Janeiro, em 10.01.10.

Presenciamos, no filme, momentos do dia-a-dia dos Chavarrías: no trabalho; em reuniões políticas e familiares; na preparação das meninas para irem à escola; em situações de lazer (ouvindo música americana – John Travolta – pelo rádio; assistindo à televisão, tomando banho de mar etc.). Essas situações possibilitam que os espectadores percebam que se trata de uma família comum, com os mesmos sentimentos de qualquer família. E que, apesar de todos os problemas advindos com os conflitos políticos, os Chavarrías se mantinham unidos, com forte sentimento de solidariedade entre eles. E a identificação dos espectadores norte-americanos com a família tornou-se inevitável. Essa identificação se constituiu num dos traços marcantes do filme.

Se era possível aos espectadores se identificarem com uma família nicaraguense que apoiara a Revolução Sandinista, também seria possível a identificação dos espectadores com o povo nicaraguense. Um sentimento ameaçador aos olhos do governo Reagan, que preferia associar os nicaraguenses à eterna imagem de rebeldes que colocavam em risco a liberdade de sua nação. Enxergá-los como famílias que sofriam dificuldades econômicas e políticas com os 45 anos da ditadura Somoza seria algo perigoso para a opinião pública norte-americana. Mais temerário ainda seria perceber o apoio dos EUA à ditadura Somoza e à ação violenta da Guarda Nacional de Somoza no assassinato de 50 mil nicaraguenses em bombardeios e ações militares. A esse respeito, evocamos as primeiras cenas do filme:

From the Ashes... Nicaragua Today inicia-se com a canção *Managua Nicaragua*⁶², gravada pelo músico americano-canadense Guy Lombardo e seu famoso grupo nos anos de 1950 nos Estados Unidos, *Royal Canadians*:

⁶² *Managua Nicaragua* foi composta por Irving Fields, com letra de Albert Gamse. A versão utilizada no filme foi gravada em Nova York em 15 de novembro de 1946, pelo músico americano/canadense Guy Lombardo e seu conhecido grupo *Royal Canadians* (www.lyricsfreak.com).

*Managua, Nicaragua is a beautiful town
You buy a hacienda for a few pesos down
You give it to the lady you are tryin' to win
But her papa doesn't let you come in*

*Every day is made for play and fun
'Cause every day is fiesta
And they work from twelve o'clock to one
Minus an hour for siesta.*

Managua, Nicaragua é uma bela cidade
Você compra uma fazenda por alguns pesos
Você a dá para a “*lady*” que está tentando conquistar
Mas o pai dela não vai deixar você entrar

Cada dia é feito para brincar e divertir
Porque todo dia é festa
E eles trabalham do meio dia até uma
Menos uma hora para a siesta
(tradução nossa).

Sobre esses versos, são inseridas imagens de arquivo em preto-e-branco, representando a relação que os norte-americanos tinham nos anos de 1930 a 1950 com a Nicarágua, em diversas situações de lazer: dançando, divertindo-se em jantares etc. O Presidente Nixon também surge entre as imagens, assim como marinheiros e fuzileiros norte-americanos em ações na Nicarágua. Cenas que representam a imagem estereotipada que os norte-americanos tinham do país, reforçadas pela canção *Managua, Nicaragua*.

Além de estar em algum lugar na América Central, onde havia terremotos e erupções vulcânicas, a Nicarágua era vista como um lugar exótico, um paraíso à beira-mar onde os americanos poderiam se divertir no momento em que quisessem. A Nicarágua estava ali para servi-los. Um país de onde os norte-americanos extraíam suas matérias-primas, de olho na localização estratégica entre dois oceanos – Pacífico e Atlântico.

Uma imagem estereotipada que não era apenas privilégio da Nicarágua. Era uma espécie de sentimento comum em relação aos demais países da região, como diria Darcy Ribeiro (1970 *apud* GALEANO, 2009)⁶³:

⁶³ RIBEIRO, Darcy. *Las Américas y la civilización*, t.m, *Los pueblos transplantados*. Civilization y desarrollo. Buenos Aires, 1970.

Na concepção geopolítica do imperialismo, a América Central não é mais do que um apêndice natural dos Estados Unidos. Nem sequer Abraham Lincoln, que também pensou em anexar seus territórios, pode escapar aos ditados do “destino manifesto” da grande potência sobre as suas áreas contíguas (RIBEIRO, 1970 *apud* GALEANO, 2009)⁶⁴.

Essas imagens de arquivo na introdução do filme são montadas com imagens, também de arquivo, coloridas, de corpos de nicaraguenses assassinados, carbonizados. A canção *Managua Nicaragua* é, então, substituída por um som agudo que lista de maneira dramática a sequência de corpos. Uma voz *over* masculina em tom grave narra um poema em espanhol: *No volverá el pasado...*

Essa voz em espanhol fica em *back ground* e, em primeiro plano, é inserida a tradução para o inglês do poema, mantendo a mesma sobriedade e o mesmo tom grave da voz original:

*The past will not return
Even the very word past has now another meaning
And so does history and the word history
History already stagnant, already fossilised
Since 1936 it was haunted, boil down
It was already dead history
History without history
History in which people didn't count
But history is now another history
A new history
History is now what people say
History is now what people do.*

O passado não voltará
Até mesmo a palavra passado tem agora outro sentido
E também a história e a palavra história
História já estagnada, já fossilizada
Desde 1936 foi assombrada, reduzida
Já era história morta
História sem história
História onde o povo não conta
Mas história é agora outra história
História é agora o que o povo diz
História é agora o que o povo faz
(tradução nossa).

⁶⁴ *idem*.

O tom pesado das imagens é reforçado pelo poema de José Coronel Urtecho⁶⁵. Uma maneira de antecipar, o que acompanharemos ao longo do documentário. Como um prefácio, introduz, metaforicamente, a situação político-econômica da Nicarágua, com seus avanços e recuos históricos, mas, sobretudo, antecipa a mudança no cenário político após a Revolução, quando passam a fazer diferença a palavra e a ação de quem antes não tinha voz: o povo. *From the Ashes... Nicaragua Today* ouve diferentes vozes que trazem vários pontos de vista a respeito do novo país que se construía.

O ano de 1936, citado no poema, marcou a derrubada do então Presidente Juan Sacasa por um golpe de estado planejado por Anastasio Somoza García, com o apoio econômico e militar dos Estados Unidos. No poema, reitera-se quando a história foi “assombrada”, “reduzida”. O golpe de estado marcaria o início dos 45 anos de ditadura da família Somoza (MORAES; LINHARES, 1986, p. 10).

Os versos enfatizam a fragilidade da história oficial e as suas diferentes versões. Ao mesmo tempo em que o povo não tinha voz, era ele quem contava e fazia a história. Uma pista para percebermos que o filme iria escutar o povo e também para compreendermos o cinema de Helena Solberg.

De maneira hábil, os versos de Urtecho introduzem a articulação principal do filme: a alternância entre várias vozes (diferentes forças de tensões, com opiniões divergentes sobre os conflitos e a reconstrução do país): a voz oficial representada pela voz do governo Reagan manifestada na fala do então Secretário de Estado norte-americano Alexander M. Haig; a voz do democrata David E. Bonior, que tem opinião contrária à do Secretário; a voz da mídia (cine-jornais nos anos de 1940 a 1950 que são introduzidos no filme), que retransmitia a versão oficial do governo americano; a voz do povo (em entrevistas com trabalhadores rurais, operários, donas-de-casa etc.); a voz do poeta (a partir do poema de Urtecho e de seus depoimentos); e a voz da família Chavarría (com opiniões diferentes entre seus membros). Temos, ainda, a voz *over* da diretora que não se identifica e apresenta de forma reflexiva, na primeira locução, a intenção do filme:

⁶⁵ José Coronel Urtecho nasceu em 28 de fevereiro de 1906, em Granada, Nicarágua. Foi um dos fundadores do Movimento da Vanguarda Literária no país, entre 1929 e 1933. Faleceu em 1994 (www.dariana.com).

Nicaragua, July, 1980. One year after the Revolutionary War in which fifty thousands died. This film is about the survivors, the nicaraguan people. [...] It is also a film about a family of six, the Chavarrías [...] a family whose life has been transformed by the history of their country.

Nicarágua, julho, 1980. Um ano após a Guerra Revolucionária na qual 50 mil morreram. Este filme é sobre os sobreviventes, o povo nicaraguense. [...] É também um filme sobre uma família de seis, os Chavarrías. [...] uma família cuja vida foi transformada pela história de seu país (tradução nossa).

A cineasta utiliza aqui o tom reflexivo que repercutiria treze anos depois, de forma mais madura e radical, em *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*. Mas aqui é ainda um esboço do que veríamos depois no filme sobre Carmen. Em *From the Ashes... Nicaragua Today*, Helena Solberg fala a respeito do filme que estava fazendo e expõe o ponto de vista que elegeu para conduzi-lo: os olhos e a experiência de uma família. Mas nas locuções seguintes até o final do documentário, narra os fatos com objetividade, trazendo informações históricas sobre os antecedentes do sandinismo, que resultaram no levante de 1979. Ainda não vemos as indagações a respeito da construção fílmica que seriam expostas, treze anos depois, em *Carmen Miranda, Bananas Is my Business*.

O filme intercala o geral/particular de uma maneira que instiga o espectador que se identifica com os Chavarrías e, por consequência, compreende não só pela razão, como também pela emoção, o que se passava com a Nicarágua antes e depois da Revolução.

A forma com que a cineasta introduz a família segue uma estrutura que dialoga com a ficção (outro elemento recorrente no cinema de Solberg). O álbum de fotografias mostrado no início do filme contém momentos marcantes do documentário, com fotos do namoro de José e Clara ainda adolescentes, seu casamento, as filhas crianças, a formatura de Elis, a filha mais velha, até o momento em que a foto da mãe, Clara, é substituída por sua imagem em película, contando que a consciência política da família viera a partir da conscientização de Elis.

Passamos a acompanhar Elis, que nos apresenta seu país e, também, as razões históricas que conduziram ao sandinismo. Elis, então com 19 anos, narra de forma pessoal os fatos que fizeram com que Augusto Sandino, no início do século XX, se indignasse contra a dependência da Nicarágua dos EUA.

A presença de Elis funciona de maneira dupla: ela repete para nós (espectadores) o que havia feito dentro de sua própria família. Fora ela quem politizara a família e é ela quem nos conduz às origens do movimento sandinista. Uma articulação hábil do roteiro que contribui para o envolvimento com a personagem e, por consequência, com o conteúdo proferido por ela. A cineasta chegou a pensar em usá-la como condutora do documentário:

Pensei em utilizá-la como narradora do filme, mas não pude porque sua linguagem era tão retórica que eu sabia que isto nunca funcionaria para uma audiência norte-americana. Preferi conversar com os pais que falavam de forma simples e sincera, menos presos à política nacional. Talvez, sua prudência ao falar os tornava um pouco mais reflexivos. Eles não eram propensos aos jargões e tinham muita experiência de vida por trás deles. Então, podiam pensar, de forma mais pessoal e madura, a respeito do que estava acontecendo ao seu redor⁶⁶.

A voz em inglês que traduz a de Elis originalmente em espanhol tem o mesmo timbre doce e suave da voz da jovem, o que proporciona a sensação de veracidade e frescor ao filme. Sua voz é pontuada por uma trilha sonora musical igualmente suave, o que contribui para o clima de leveza, despertando no espectador o interesse pelo que ela diz. Mas, a partir daí, o cenário se complica.

A voz *over* de Helena Solberg comenta que, assim como Elis, muitos nicaraguenses viam Augusto Sandino como um herói nacional: alguém que libertara seu povo da opressão. Mas, para os americanos, a história era vista de outra maneira: “*In the newsreels the story was presented in a very different way*” - comenta a voz *over* sobre imagens de antigos cine-jornais rodados nos anos de 1940-50, na Nicarágua.

Esses cine-jornais que eram exibidos em cinemas nos EUA justificavam as sucessivas intervenções da marinha norte-americana na Nicarágua, desde os início do século XX. Os fuzileiros navais eram colocados como “heróis” pela locução que reproduzia a versão oficial: “as intervenções militares norte-americanas eram necessárias para garantir a ‘paz’ e a ‘segurança’ do país” - diz a voz do locutor com a impostação típica das locuções radiofônicas da época.

Logo depois é inserido o depoimento do poeta José Coronel Urtheco sobre Augusto Sandino, dizendo que o líder revolucionário viera do povo e que fora

⁶⁶ Helena Solberg, em depoimento a Julianne Burton (*op. cit.*) (tradução nossa).

assassinado pela família Somoza. A fala do poeta apresenta um misto de indignação e raiva. Da mesma forma, a voz que traduz seu depoimento para o inglês mantém a mesma indignação. É aí que temos outro aspecto de diferenciação do filme que contribui para sua recepção positiva junto aos espectadores: as vozes que traduzem para o inglês os depoimentos originais em espanhol não foram gravadas com neutralidade, como é comum no documentário e no telejornalismo.

São vozes que interpretam buscando o mesmo tom dos modelos originais. Podemos deduzir que a cineasta dirigiu essas vozes para que mantivessem o tom emocional das vozes originais em espanhol. Além disso, são vozes com semelhanças de timbre das originais. Essa fidelidade coopera com a dramaticidade dos depoimentos, agindo como um elemento ficcional, mesmo que imperceptível numa primeira visualização.

Eu teria feito um filme bem mais pessoal se não fosse pelo fato de que quando você está fazendo um filme sobre a América Latina para o público norte-americano, você sempre tem que começar do princípio. Você não pode presumir nenhum conhecimento por parte de seus espectadores. Você tem que mostrar a localização e a história do país, que língua o povo fala etc. [...] Se eu pudesse fazer esse filme para um público latino-americano... Nesse caso eu teria me permitido chegar mais perto de meus assuntos. Por exemplo, algumas das sequências que filmei exploravam tensões entre o marido e a mulher, mas fui obrigada a eliminar essas partes (tradução nossa)⁶⁷.

Em uma das matérias que saíram na imprensa norte-americana para informar sobre a exibição do filme em Cadeia Nacional de Televisão pela PBS⁶⁸ em abril de 1982, a jornalista Pat Aufderheide (1982, s.p.) comentou, na conhecida revista *In These Times*, a respeito da alienação dos norte-americanos em relação aos países latino-americanos:

⁶⁷ Helena Solberg, em depoimento a Julianne Burton. *In: Cinema and Social Change in Latin América* (tradução nossa).

⁶⁸ Fundada em 1970, a Rede PBS é um serviço público de televisão americano, sem fins lucrativos, com uma rede de 354 emissoras de televisão espalhadas pelo país, que detêm direito de propriedade coletivo. Grande parte de suas ações é financiada pela CPB, que recebe verba pública (www.pbs.org).

Nossos muros ideológicos de proteção, construídos através de anos de educação e noticiários noturnos, tem grande espessura. Esta ilusão é um solo rico para políticos que preferem representar outros povos como “ingênuos” ou vítimas de seus próprios líderes políticos⁶⁹ (tradução nossa)

Nesse cenário de desinformação, a tomada de posição da cineasta, esclarecendo os diferentes episódios por que passava o país, acompanhando manifestações, o envolvimento e colaboração da própria família Chavarría em reuniões e ações no processo de reconstrução, sem dúvida proporciona uma face humana à Nicarágua.

Se no documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* está em jogo descobrir o rosto “por trás” da “máscara” (caricatura) de Carmen Miranda, em *From the Ashes* trata-se de dar um rosto humano ao país, mostrando que na Nicarágua viviam pessoas, famílias, crianças, com sonhos, temores e desejos que poderiam ser encontrados em qualquer família norte-americana.

A partir das imagens de arquivo, o filme também mostra a chacina praticada por Anastasio Somoza Debayle como tentativa desesperada de se manter no poder, ordenando o bombardeio de casas, fazendas, fábricas etc. Às imagens das vítimas ensanguentadas, mortos e corpos empilhados a voz *over* acrescenta: “O inimigo de Somoza tinha se tornado a própria Nicarágua”.

Quando em uma festa nos Estados Unidos, entre políticos norte-americanos, Anastasio Somoza Debayle aparece em fotografias em preto-e-branco e sua voz (que havia sido previamente gravada pelo cinegrafista norte-americano John Chapman) é inserida dizendo: “*If you are like me you are a bunch of shits!*” (se vocês são como eu, vocês são um bando de merdas!) seguido de uma série de agressões verbais ao seu país que ele chama de “subdesenvolvido”, nenhum espectador pode ter mais quaisquer dúvidas quanto à impossibilidade do ditador se manter no poder.

A maneira com que a cineasta monta a sequência, com detalhes das fotos de Somoza bebendo, rindo, conversando e se divertindo num coquetel, acompanhadas de sua voz bêbada dizendo impropérios, é também uma presença na ficção. Identificamos esse tipo de montagem em *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* quando Carmen negocia com o empresário norte-americano Lee

⁶⁹ *Films debunk Haig's myths, in These Times*, 06 de abril de 1982.

Shubert, sua ida acompanhada pelo seu *Bando da Lua* para a Broadway. Essa sequência também é montada com fotografias de Carmen e Lee Shubert durante um jantar em que negociavam a ida da cantora para os EUA.

Além da sequência de fotos com Somoza, o filme mostra o assassinato do produtor dos noticiários da Rede de Televisão Americana ABC, Bill Stuart, pela Guarda Nacional do Ditador, em frente às câmeras da televisão norte-americana. Dois dias depois, Somoza perderia todo o apoio militar dos EUA. Mais tarde, a Guarda Nacional se desintegraria e o ditador partiria com sua família para Miami, deixando para trás um país em ruínas.

Nesse momento, é novamente inserida a voz do poeta José Coronel Urtheco, narrando a continuação do poema:

*The past will not return
Now history will have another name
Perhaps will be simply named people
Perhaps will simply be named life
Perhaps revolution, truth, justice
Perhaps will just be called
Nicaragua.*

O passado não voltará
Agora história terá outro nome
Talvez será chamada apenas povo
Talvez será chamada apenas vida
Talvez revolução, verdade, justiça
Talvez será simplesmente chamada
Nicarágua
(tradução nossa).

Helena Solberg não voltou à Nicarágua para filmar um possível reencontro com os Chavarrías, mas *From The Ashes... Nicaragua Today* marcaria sua trajetória de maneira decisiva. A exibição do documentário em cadeia nacional nos EUA, no dia 08 de abril de 1982, pela PBS, provocou uma reação inesperada, como ela contou:

Eu nunca me esqueço o dia em que eu acordei de manhã, nós tínhamos lançado o filme e eu recebi um telefonema da Dolores Newman, do *Women's Film Project*⁷⁰, e ela disse: “Você leu o *New York Times*?” Eu fui lá, peguei o *New York Times* não vi nada. “Está na primeira página!” - ela disse. Quando eu abri o jornal, eu vi um artigo na primeira página, sobre o meu filme. Eu tinha recebido recursos da *National Endowment for the Humanities*⁷¹. O novo diretor dessa entidade, William Bennet, bem conhecido, ultraconservador linha dura, tinha atacado o filme violentamente, acusando-me de “propaganda, de realismo socialista sem-vergonha”. Aí eu pensei: “Agora vão me expulsar do país!”⁷².

William Bennet (1982) ficou contrariado pelo fato de a seção do estado de *Wisconsin* do *Endowment* ter contribuído com 45 mil dos 210 mil dólares gastos para fazer o documentário. A associação dos cineastas independentes entrou na controvérsia: teria o governo norte-americano o direito de usar os fundos públicos para controlar a liberdade de expressão?

A polêmica colocou em questão o próprio financiamento dos filmes independentes, repercutiu em outras instituições apoiadoras, provocando a manifestação de pessoas como Joseph Duffey, que havia presidido o *National Endowment* antes de William Bennet, e também de representantes da PBS, que havia veiculado o documentário em rede nacional. Repercutiu também em outros jornais como *The Washington Post*, *Los Angeles Herald Examiner*, *The Daily Cardinal* e no próprio *New York Times*, ao longo de várias semanas. Uma nota na coluna de televisão de domingo do *New York Times* foi intitulada: *Canto do cisne dos independentes?*

Minha primeira resposta foi pânico. Eu não sabia o que fazer. Algumas pessoas me ligaram e disseram: “Parabéns! Toda esta confusão é uma publicidade fantástica para o filme!”. Na época, pensei que isso era uma maneira bem americana de ver as coisas. Mas realmente, eles tinham razão. Nesse sentido, Bennet havia se enganado. Toda a controvérsia havia incitado mais pessoas a ver o filme⁷³.

⁷⁰ Produtora e distribuidora norte-americana de filmes feitos por e sobre mulheres, fundada nos anos de 1970.

⁷¹ Agência Federal dos Estados Unidos, criada pela Fundação Nacional de Artes e Humanidades em 1965, para apoiar pesquisas, educação, preservação e programas públicos em humanidades. A Agência concede bolsas para a realização dos projetos.

⁷² Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares no Rio de Janeiro, para esta tese.

⁷³ Helena Solberg, em depoimento a Julianne Burton (*op cit*) (tradução nossa).

A Associação de Vídeo e Cineastas Independentes (AIVF) nos Estados Unidos não estava pronta, na época, para reagir a esse tipo de polêmica. Na entrevista a Julianne Burton, Helena comentou que tanto a PBS quanto a CPB – que também haviam patrocinado o filme – comportaram-se de forma digna, respondendo para William Bennet que o haviam exibido por considerarem que se tratava de um bom documentário e porque pensaram que haveria lugar para os pontos de vista abordados no filme.

O filme simpatiza com os sandinistas. É um filme abertamente simpatizante. Agora o que eu fui acusada na imprensa violentamente foi de ter me associado aos sandinistas. Que eles teriam um dizer sobre o filme, o que em nenhum momento nunca tiveram. A PBS pedia pontos de vista diferentes. Tinha que ter todas as opiniões dentro do filme. Isso era um inferno. [...] Pediram que fossem esclarecidos certos assuntos: “Ah! O jornal disse que o Secretário de Estado Americano Alexander Haig falou não sei o quê... Isso é importante: O ponto de vista da oposição dos que são contra a Nicarágua.” Aí, lá ia eu para os arquivos procurar o Haig⁷⁴.

Embora a Rede Pública de Televisão fizesse esse tipo de interferência solicitando que o filme apresentasse as opiniões dos que eram contra a Revolução, Helena Solberg conseguiu realizar o filme que desejava. Chegou, inclusive, a acrescentar entrevistas que havia gravado no “Campo dos Contra”, em Miami, nos Estados Unidos. Ali, exilados da Nicarágua, Porto Rico, República Dominicana e Cuba vinham sendo preparados militarmente para um contra-ataque à Nicarágua, Cuba e outros países do continente onde houvesse a ameaça comunista.

O treinamento era feito numa propriedade particular: hoje, assim, com mais idade, eu olho e digo: “Como é que eu fui entrar naquele campo em Miami e entrevistar aqueles caras que eram todos assassinos?!”⁷⁵.

Helena Solberg acrescentou um material de arquivo de peso com os cine-jornais que contavam a relação histórica entre Estados Unidos e Nicarágua. Um fundamento incontestável que, em sua opinião, contribuiu para que *From the Ashes... Nicaragua Today* tivesse ganhado o “Oscar” da TV norte-americana: o

⁷⁴ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, para esta tese, em 10.01.10.

⁷⁵ *idem*.

National Emmy Award, em 1983, por *Outstanding background analysis of a current story* (excelente análise de fundo para uma história atual).

Outra presença marcante que é também uma espécie de digital da cineasta são as reuniões que ela provocava com os trabalhadores, operários e mulheres para que, nos filmes, expusessem seus diferentes pontos de vista a respeito do que vivenciavam. Esse tipo de proposição foi uma constante na fase política da cineasta, que estava conectada ao cinema militante da época.

A via do cinema militante era praticamente a única possível entre os cineastas independentes engajados nos anos de 1970/1980, não só nos Estados Unidos, como na Argentina (Fernando Birri), Colômbia (Jorge Silva e Marta Rodriguez), Bolívia (Jorge Sanjinés), Chile (Patricio Guzmán), Uruguai (Mário Handler) etc.⁷⁶.

Aquela época era muito politizada contra as ações dos Estados Unidos na América Central. Era a Nicarágua, era El Salvador, a Guatemala. Tínhamos uma turma de amigos, todos jovens cineastas engajados. Com foco muito na América Central, onde tudo estava acontecendo. Eu e meus amigos fizemos *Roses in December (Rosas em Dezembro)*, Helena fez *From The Ashes... Nicaragua Today*. Uma amiga, Pamela Yates⁷⁷, estava fazendo *When the Mountains Tremble (Quando as montanhas tremem)*⁷⁸ na Guatemala. Outro amigo Glenn Silber⁷⁹ fez *El Salvador: Another Vietnam?* Outra amiga, Deborah Shaffer, fez o filme *Witness to War: Dr. Charlie Clements*, também em El Salvador, e ela ganhou o Oscar. Estava todo mundo trabalhando nessa linha⁸⁰.

Helena Solberg e David Meyer, seu produtor e marido, a partir de *From The Ashes... Nicaragua Today*, estavam inseridos nesse contexto marcado pela

⁷⁶ A esse respeito ver *Cinema and Social Change in Latin América*, de Julianne Burton, em que a professora e pesquisadora, considerada uma referência nos Estados Unidos em Cinema Latino-Americano, entrevistou 22 profissionais do audiovisual na América Latina, como Raúl Ruiz (Chile), Patricio Guzmán (Chile), Tomás Gutiérrez Alea (Cuba), Fernando Birri (Argentina), entre outros. Entre os brasileiros, entrevistou Helena Solberg, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues. Entre os cineastas teóricos, Júlio García Espinosa (Cuba), Alfonso Gumucio Dagrón (Bolívia), Walter Achugar (Uruguai) etc. Publicado pela primeira vez em 1986 pelo Instituto de Estudos Latino-Americanos da Universidade do Texas, em Austin, o livro ainda não foi traduzido para o português. É fundamental que seja traduzido para o português e espanhol e que seja distribuído internacionalmente.

⁷⁷ Pamela Yates fez a gravação de áudio de *From The Ashes... Nicaragua Today*.

⁷⁸ *When the Mountains Tremble (Quando as Montanhas Tremem)*, 1984, 1:23 h, dir: Pamela Yates e Newton Thomas Sigel.

⁷⁹ Glenn Silber assinou, inclusive, a coprodução de *From The Ashes ... Nicaragua Today*.

⁸⁰ David Meyer, em entrevista a Mariana Tavares, em sua residência, no Rio de Janeiro, em 12.01.10.

Guerra Fria e pelo radicalismo da política anticomunista do Presidente norte-americano Ronald Reagan na África, Ásia, Europa e América Latina. *From the Ashes... Nicaragua Today* inauguraria uma série de seis documentários a respeito das relações entre os Estados Unidos e países latino-americanos, nos quais a cineasta investigaria o papel dos EUA no apoio às ditaduras no continente. A essa série de seis documentários denominou-se *fase política* da cineasta. Todos os filmes foram viabilizados e exibidos em Rede Nacional de Televisão nos EUA pela PBS.

São filmes que dialogam com o cinema militante, com a reportagem televisiva e com o documentário clássico contemporâneo. Por cinema militante consideramos filmes que despontaram a partir dos anos de 1950, depois da Segunda Guerra Mundial, tendo como propostas a conscientização, o engajamento político e a tomada de posição dos espectadores a partir da visualização e discussão de seus temas políticos propostos em entrevistas, depoimentos, imagens de arquivo etc.

Uma vez que se tratava de filmes financiados pela PBS e veiculados pela emissora, os documentários da fase política tinham que apresentar elementos da linguagem do telejornalismo, solicitados pela PBS, como a presença do âncora, a necessidade de se ouvir diferentes pontos de vista sobre os assuntos tratados, a contextualização dos países e temas abordados no início dos filmes para informar as audiências norte-americanas a respeito dos assuntos etc.

Mesmo tendo que se adequar à linguagem televisiva, a cineasta realizou os filmes que desejava. O traço autoral manifestado na utilização de elementos estilísticos que pertencem à sua cinematografia foi observado, como a importância da palavra expressa na voz *over* da cineasta coexistindo com a voz poética – de José Coronel Urtheco; com a voz oficial que se confunde com a voz midiática, no caso de *From the Ashes* (nos cine-jornais amplamente utilizados nos anos de 1930-50); a voz dos nicaraguenses e, por fim, a voz dos cinco protagonistas, a família Chavarría, o grande diferencial do filme.

A reflexividade, como já dito, também se faz presente na primeira locução da cineasta, comentando sobre o tema: “investigar as mudanças processadas na vida do povo nicaraguense a partir da Revolução Sandinista de 1979 e na vida de uma família de nicaraguenses”.

E, por fim, outro grande diferencial do documentário: a interpretação das vozes originais nas traduções para o inglês. Quem narra o poema de José Coronel Urtheco o faz com a mesma veemência, com a mesma indignação do poeta. A voz que traduz para o inglês os depoimentos das três filhas adolescentes também preserva o mesmo tom doce e ingênuo das vozes originais. As traduções não foram gravadas com neutralidade, como era comum nos documentários no início dos anos de 1980. São vozes que interpretam, dirigidas por Helena Solberg.

Dessa maneira, a questão do *lost in translation* (perda na tradução), tão cara à cineasta, foi reduzida a uma perda mínima. A carga emocional das entrevistas gravadas em espanhol foi preservada nas traduções para o inglês. E isso, sem dúvida, confere forte caráter emocional ao documentário.

Todos esses elementos fazem de *From the Ashes... Nicaragua Today* um dos grandes documentários de Helena Solberg – reconhecido pelo público e pela crítica em importantes prêmios internacionais, além do *Emmy* da televisão norte-americana. É preciso legendar o filme para o português e difundi-lo no Brasil.

Esse reconhecimento do público e da crítica viabilizou os documentários seguintes de Helena Solberg, também exibidos pelas PBS: *Chile, by reason or by force* (*Chile, pela razão ou pela força*, 1983) e *The Brazilian Connection, a struggle for democracy* (*A Conexão Brasileira, a luta pela democracia*, 1982/1983), que serão analisados no próximo subitem.

3.2 *Chile, by reason or by force* (*Chile, pela razão ou pela força*, 1983) e *The Brazilian Connection* (*A conexão brasileira*, 1982-1983)

O diálogo entre o Cinema Militante e a grande reportagem televisiva para investigar as relações internacionais entre os Estados Unidos e a América Latina inaugurado no filme *From The Ashes... Nicaragua Today* (*Das Cinzas... Nicarágua Hoje*) teve sequência em dois documentários subsequentes de Helena Solberg: *The Brazilian Connection, a struggle for democracy* (*A Conexão Brasileira, a luta pela democracia*, 1982/1983) e *Chile, by Reason or by Force* (*Chile, pela razão ou pela força*, 1983).

A repercussão do filme sobre a Nicarágua e de trabalhos anteriores da cineasta como *The Emerging Woman* (*A Nova Mulher*, 1974) e *The Double Day*

(*A Dupla Jornada*, 1975) somada à parceria com o produtor norte-americano David Meyer (que já havia trabalhado na Rede de Televisão Americana ABC e se juntado à categoria dos cineastas independentes) possibilitou a obtenção de financiamento junto à Rede Pública de Televisão Americana PBS, como lembra Helena Solberg:

Fomos à Seção de Notícias e Atualidades da PBS propor um filme sobre o Brasil. Eles estavam interessados no que chamavam de “*hard news*” – conteúdo bem atual que pudesse competir com as coberturas das redes de televisão⁸¹.

Em 1982, a crise da dívida externa brasileira com valor estimado em 90 bilhões de dólares na época era pauta constante na mídia norte-americana. O não pagamento da dívida e o caos econômico que resultaria da moratória preocupavam a opinião pública do país. O ano também marcou as primeiras eleições diretas do Brasil⁸² desde o Golpe Militar de 1964: “A previsão das eleições foi o que, finalmente, nos possibilitou vender a ideia para a PBS”. As atividades eleitorais trouxeram grande energia e dinamismo para o filme – o que foi uma coisa boa, já que a dívida externa não é muito fotogênica⁸³.

The Brazilian Connection (A Conexão Brasileira, 1982/1983) inicia-se com depoimentos do então embaixador americano para o Brasil, Anthony Motley, e de William Cline, representante do Instituto para Assuntos Econômicos Internacionais nos Estados Unidos, que falam sobre as consequências do não pagamento da dívida brasileira para os EUA e para o sistema econômico internacional. Seguem-se imagens gerais do Brasil: pessoas tocando pandeiro nas ruas, praias, um estádio de futebol lotado, o carnaval carioca e o centro da cidade de São Paulo. Sobre essas imagens, são inseridos os créditos do filme: *The Brazilian Connection, a struggle for democracy (A Conexão Brasileira/A luta pela democracia)*. Imagens panorâmicas do país são inseridas apresentando a diversidade geográfica e cultural brasileira: o Pantanal mato-grossense, cidades históricas como Ouro Preto e Congonhas etc. Sobre essas imagens são inseridos os créditos: *Host and Narrator (Âncora e narrador): Warren Hoge*.

⁸¹ Helena Solberg, em depoimento a Julianne Burton (BURTON, 1986, p. 97, tradução nossa).

⁸² Depois de dezoito anos sem votar, os eleitores brasileiros foram às urnas em 1982 para eleger os governadores dos estados e deputado federal e estadual. As eleições diretas para Presidente da República só aconteceram em 1989.

⁸³ Helena Solberg, em depoimento a Julianne Burton (BURTON, 1986, p. 98, tradução nossa).

A voz *off* ou locução do narrador/âncora diz que o Brasil é uma terra de surpresas e um continente muitas vezes perdido numa confusão de estereótipos, que a população de 138 milhões de habitantes era maior do que a soma das populações dos demais países sul-americanos etc. Comenta também a proximidade das primeiras eleições diretas depois de dezoito anos de ditadura militar, informando mais uma vez sobre a dívida externa e que, apesar de seus recursos, o país estava quebrado: *Brazil is broke*. E que metade da dívida de 90 bilhões de dólares pertencia aos Estados Unidos.

Com essas informações preliminares, *The Brazilian Connection* conquistou o espectador norte-americano para assistir ao documentário, o que podemos confirmar a partir do depoimento do produtor do filme, David Meyer:

Esse filme, por incrível que pareça, porque é um filme que abrange mil coisas, tem muita gente falando sobre assuntos difíceis, o filme foi um sucesso. Lembro-me que eles (diretores da PBS) ligaram de Washington dizendo que a exibição do filme tinha dado uma grande audiência e que estavam pedindo para repetir⁸⁴.

Com a atenção do espectador conquistada, o filme apresentou tensões nas relações econômicas entre Brasil e Estados Unidos e o desconforto para empresários e trabalhadores americanos provocado pela política econômica brasileira, que dava subsídios às indústrias nacionais tornando a concorrência desleal para os produtos norte-americanos. Somam-se, ainda, as facilidades financeiras oferecidas pelo governo brasileiro à implantação das multinacionais no Brasil.

Como exemplo, temos o depoimento do representante das indústrias *Fairchild* Anthony Spuria, que fala sobre a redução na produção das aeronaves norte-americanas que concorriam diretamente com o “Bandeirante” produzido pela Empresa Brasileira de Aeronáutica (EMBRAER). Os baixos custos na compra das aeronaves brasileiras pelos norte-americanos teriam tornado a concorrência desleal para os fabricantes das indústrias *Fairchild*. Segundo Spuria, os subsídios do governo brasileiro às exportações estariam na origem da redução no preço dos bandeirantes.

⁸⁴ David Meyer, em entrevista a Mariana Tavares, em sua residência no Rio de Janeiro, em 12.01.10 para esta tese.

A voz *off* do narrador Warren Hoge segue com informações sobre a industrialização brasileira, com exemplos como Itaipu (a maior hidrelétrica do mundo), Carajás etc. E lança a pergunta: “Como este país, até há pouco tempo tão subdesenvolvido, tornou-se industrializado tão rapidamente?” - e responde em seguida: “A resposta está no passado”.

A partir desse momento, o filme faz uma volta ao passado recente da política brasileira: a ação do Presidente Getúlio Vargas no lançamento das bases para a modernização do país; as iniciativas do Presidente Juscelino Kubitschek com o Plano de Metas⁸⁵ e a industrialização; a construção de Brasília e o aumento da inflação e da dívida externa, a partir do crescimento do país.

Em 1982, Helena Solberg já vivia há treze anos nos Estados Unidos e conhecia muito bem o que agradava e interessava às audiências norte-americanas. Também sabia da necessidade de informar essas audiências com conteúdos básicos sobre os países tratados nos documentários (localização, população, história etc.), uma vez que havia grande desconhecimento por parte dos norte-americanos a respeito de seus vizinhos continentais.

Com habilidade, a cineasta introduziu, no início do filme, as informações que despertariam o interesse dos norte-americanos. Cativou a audiência e pôde, bem ao seu estilo, desenvolver outros assuntos correlatos à questão da dívida externa brasileira que lhe interessavam para compor amplo painel das circunstâncias políticas e econômicas por que passava o Brasil no início da década de 1980. O Golpe Militar de 1964 foi apresentado através de imagens de arquivo e da narração (*voz off*) do âncora. A esse respeito, Helena Solberg concedeu o seguinte depoimento à pesquisadora Julianne Burton em 1983:

Nosso filme retorna ao Golpe de 1964 e explora o papel dos Estados Unidos. Temos uma entrevista com Lincoln Gordon, embaixador americano para o Brasil na época, que hoje trabalha oficialmente para a *Central Intelligence Agency* (CIA). Nós tentamos analisar o que estava por trás do chamado Milagre Brasileiro e como a crise da dívida externa é uma consequência das políticas econômicas⁸⁶.

⁸⁵ O Plano de Metas do Presidente Juscelino Kubitschek tinha o objetivo de desenvolver o Brasil 50 anos em 5. O Plano dividiu-se em 31 metas que privilegiavam cinco setores da economia brasileira: energia, transporte, indústrias de base, alimentação e educação.

⁸⁶ Helena Solberg, em depoimento a Julianne Burton (BURTON, 1986, p. 98, tradução nossa).

The Brazilian Connection é o filme de Helena Solberg que apresenta mais elementos do jornalismo televisivo, como, por exemplo, o cronograma limitado – um mês para as filmagens e outro para a edição – antes de ser exibido pela PBS, o que representou uma nova experiência para a diretora:

Eu nunca havia trabalhado com um cronograma tão apertado. Isso foi um excelente treinamento. Aprendi que é realmente possível fazer um filme nesse tempo. Você praticamente se mata no processo, mas é possível realizá-lo. Talvez nós, independentes, sejamos condescendentes com nós mesmos quando tomamos um ano inteiro para fazer um filme. Realizar filmes com *hard news* para a PBS não é lucrativo, porque os orçamentos são baixos, mas a experiência foi um desafio e também me permitiu examinar duas situações que estavam acontecendo na América Latina que são extremamente importantes e fornecer uma cobertura sobre elas enquanto elas estavam acontecendo⁸⁷.

Após a realização de *The Brazilian Connection*, Helena Solberg e sua equipe partiram para o Chile para a cobertura do 10º aniversário do governo do General Augusto Pinochet. A cobertura deu origem ao documentário *Chile, By Reason or By Force (Chile, pela razão ou pela força, 1983)* realizado nas mesmas condições de *The Brazilian Connection* (cronograma apertado e interferências da PBS quanto à linguagem do filme).

Entre as exigências da Rede Pública Americana, está a presença do âncora-narrador em ambos os documentários. Para o filme realizado no Brasil, Helena Solberg e David Meyer convidaram o editor-chefe do *New York Times*, Warren Hoge, que havia trabalhado do Rio de Janeiro. Para o documentário sobre o Chile, o jornalista John Dinges, que já tinha grande experiência na cobertura de matérias sobre a América Latina e já havia trabalhado no jornal *The Washington Post* e também na conhecida revista *Time*. Ambos os profissionais deram credibilidade aos filmes e, embora fosse uma exigência da Rede de Televisão, pudemos observar que por intermédio deles está a voz da própria diretora. São as ideias, análises, as informações pesquisadas pela cineasta que estão por trás das informações apresentadas pelos âncoras. Em última análise, o ponto de vista do âncora-narrador é o ponto de vista da cineasta.

⁸⁷ *idem*.

Outra interferência da PBS era a exigência de que os documentários apresentassem diferentes pontos de vista a respeito dos temas tratados, o que seria também uma marca do jornalismo televisivo. Para a realização de *The Brazilian Connection*, Helena Solberg e David Meyer entrevistaram vinte profissionais que colaboraram com suas opiniões sobre as relações econômicas entre o Brasil e os Estados Unidos e sobre a estrutura política e econômica do Brasil em 1982. Helena Solberg realizou as entrevistas em português e David Meyer as entrevistas gravadas em inglês.

Entrevistaram para o filme o então embaixador americano para o Brasil, Anthony Motley; o representante do Instituto para Economia Internacional, William Cline; Michael Boggs da AFL-CIO; o então candidato da oposição no Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva; o deputado representante do Comércio (EUA), David McDonald; o executivo das indústrias *Fairchild*, Anthony Spuria; o Coronel Ozires da Silva, então presidente da Embraer; Sebastião Burbulhan, da Federação das Indústrias de São Paulo; o ex-embaixador americano para o Brasil, Lincoln Gordon; Hélio Gaspari, diretor da revista *Veja*; o economista Paulo Singer; o senador eleito da oposição no Brasil, Fernando Henrique Cardoso; o vice-governador eleito no Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro; a professora de filosofia da Universidade de São Paulo, Marilena Chauí; o candidato ao partido do governo, Moreira Franco; o senador eleito da oposição, Severo Gomes; Alfred Stepan, especialista em Brasil da Universidade de Yale, nos EUA; a economista brasileira Maria da Conceição Tavares; o Ministro das Finanças no Brasil, Ernane Galvêas; e o economista brasileiro Celso Laffer.

O documentário também trouxe depoimentos de brasileiros entrevistados nas ruas (chamado no jargão jornalístico de “povo fala”) a respeito das mudanças por que passava o país.

O que temos ao final de *The Brazilian Connection*, é um grande debate de ideias sobre a economia e a política brasileira no início da década de 1980 e as relações do país com os Estados Unidos. O filme se sustentou na entrevistas e conseguiu prender a atenção da audiência a partir do debate proposto.

Talvez uma das características de meus filmes é que eles tentam ir além da informação para fornecer uma análise e uma perspectiva teórica através das quais se possa compreender as questões. Isso vale para *The Emerging Woman (A Nova Mulher, 1974)* como também para *The Double Day (A Dupla Jornada, 1975)* e *The Brazilian Connection (A Conexão Brasileira, 1983)*. Ao mesmo tempo, tento encontrar maneiras de simplificar as questões de forma que elas possam ser facilmente compreendidas e digeridas. [...] Como brasileiros, tanto Afonso Beato (meu câmera *man* em *The Double Day* e *Brazilian Connection*) quanto eu tivemos grande satisfação em termos a oportunidade de fazer um filme no Brasil. [...] Depois de todos esses anos, voltar e fazer um filme no Brasil foi uma possibilidade incrível⁸⁸.

Em mais esse depoimento concedido pela cineasta à pesquisadora Julianne Burton podemos perceber também o significado do que representaram as primeiras filmagens de Helena Solberg no Brasil para o filme, depois de treze anos vivendo nos Estados Unidos. *A Conexão Brasileira* é também um filme de reconhecimento, de visita (mesmo que provisória) da cineasta ao seu país natal, onde ela reencontrou a atmosfera que havia vivido ao final da década de 1950, momento de efervescência política, econômica e cultural no país quando ainda era estudante de Línguas Neolatinas na PUC do Rio de Janeiro:

Nós assistimos a uma maravilhosa ressurgência de vitalidade e energia depois de tantos anos quando o país parecia morto. Era delicioso ver que tinha virado de cabeça para baixo, de volta ao que costumava ser – todo mundo discutindo política e se questionando com uma espécie de energia que parecia carnaval⁸⁹.

Um leve tom nostálgico perpassa o documentário, seja nas imagens de abertura que apresentam diferentes paisagens do país, seja nas músicas brasileiras, na localização histórica dos governos dos Presidentes Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart e sua influência na crise da dívida externa brasileira.

O olhar de Helena Solberg no filme é nostálgico e, curiosamente também, um olhar de fora. Não é mais o olhar da cineasta de *A Entrevista, 1966*, seu primeiro filme realizado no Brasil em meio aos acontecimentos do Golpe Militar de 1964 e por um momento de grande questionamento das mulheres em relação aos seus papéis de donas-de-casa, esposas, mães ou profissionais. Não é mais,

⁸⁸ *idem.*

⁸⁹ *Idem.*

também, o olhar de uma cineasta envolvida com o movimento feminista, indignada com a luta das mulheres ao longo dos séculos XIX e XX na conquista de direitos básicos como o voto ou o aborto. Trata-se agora de um olhar mais maduro, que além das questões presentes em seus primeiros filmes, passa a enxergar o Brasil de forma mais ampla, no contexto do continente americano. Esse olhar mais maduro fica claro quando o âncora Warren Hoge diz aos 35 minutos: “Muito das relações entre Brasil e Estados Unidos são decididas aqui em *Wall Street*. Parte do futuro do Brasil está sendo decidido aqui. Enquanto os bancos continuarem pensando que o Brasil é uma coisa pequena [...]”.

Essas informações são fruto do olhar de quem está pensando seu país de uma perspectiva de fora. De certa forma, a cineasta agregou à sua visão de cineasta mulher latino-americana (consciência que ela passou a ter somente depois que foi para os Estados Unidos) o ponto de vista também de quem estava no exterior e num lugar de grande circulação de informações na época. A saber, dois grandes centros, as cidades de Washington-D.C. (onde viveu por dez anos, entre 1971 e 1981) e Nova York, nos Estados Unidos, onde morou vinte anos, de 1982 a 2002.

Tratava-se de um ponto de vista privilegiado da realidade de produção dos documentaristas latino-americanos. A cineasta tinha, naquele momento, liberdade e condições de filmar difíceis de encontrar entre os cineastas brasileiros e latinos residentes no Hemisfério Sul naquele momento. A temática recorrente nessa fase latino-americana da cineasta – que questionava as ditaduras no continente e lançava luz na capacidade de mobilização dos civis e grupos políticos (marcas do Cinema Militante), bem como o papel do governo norte-americano na implantação e sustentação desses governos – era suficientemente polêmica para ser abordada de forma aberta pelos colegas documentaristas latino-americanos. A esse respeito, o pesquisador Hernanvi Heffner comenta:

A trajetória de Helena nos anos de 1970 e 1980 não encontra paralelo entre os outros cineastas do Cinema Novo, que prosseguiram também suas carreiras. Porque ela vai se manter fiel aos seus dois grandes temas: a questão da mulher e a questão política. E é claro que ela só conseguiria fazer aqueles filmes fora do Brasil. Ela toma uma atitude curiosa porque vários cineastas saem do Brasil e tentam prosseguir nesse Cinema Político no Chile, no Peru. O Glauber (Rocha) vai para a Espanha e depois para a África e Cuba. Os cineastas tentam encontrar espaços politicamente favoráveis para prosseguir com o Cinema Político. Helena Solberg vai para os Estados Unidos e faz isso de lá. Ela tem muito mais estabilidade nesse sentido do que os outros. Glauber, por exemplo, vai se incompatibilizar com os cubanos. Ele é radical demais para o gosto deles. Os cineastas que estavam no Chile sofrem com o golpe de estado em 1973 e se dispersam completamente desse olhar político⁹⁰.

Vivendo nos Estados Unidos, a cineasta também pôde usufruir de orçamentos⁹¹ com base no mercado de documentários norte-americanos – de antemão superiores aos orçamentos para filmes do gênero no Brasil. Podemos também acrescentar a questão da liberdade de imprensa levada a sério nos EUA, em oposição à censura no Brasil e, enfim, ao amadurecimento profissional na cineasta. Como disse o pesquisador José Carlos Avellar, a experiência visual de quem estava fora do Brasil era mais ampla⁹².

Eu tenho tido sorte em poder continuar minha carreira nos Estados Unidos. Eu também tenho de ser realista a respeito do fato que posso ser mais eficaz fazendo o que eu faço aqui. Tenho uma rara oportunidade de apresentar uma “visão de dentro” da América Latina para audiências norte-americanas e algumas pessoas na América Latina subestimariam o tremendo impacto da mídia norte-americana, particularmente da televisão. Porque eu tenho vivido por tantos anos nos EUA, tenho um bom senso da cultura e do ambiente social. Sei bastante sobre a resposta das audiências norte-americanas e sobre o que elas respondem também⁹³.

⁹⁰ Hernani Heffner, em entrevista a Mariana Tavares no MAM do Rio de Janeiro – em 04.01.11 para esta tese.

⁹¹ *The Brazilian Connection* e *Chile, By Reason or By Force* foram realizados, cada um, com cerca de 100.000 dólares na época, valores bem superiores aos orçamentos para média-metragem documental no Brasil, no início da década de 1980. Boa parte dos documentários brasileiros realizados no período foi feita sem orçamento algum, contando com a colaboração de amigos e apoio de instituições que cediam equipamentos.

⁹² José Carlos Avellar, em entrevista a Mariana Tavares para esta tese, em sua residência no RJ, em 12.01.10.

⁹³ Helena Solberg, em depoimento a Julianne Burton (BURTON, 1986, p. 100, tradução nossa).

O amadurecimento do olhar da diretora nas três décadas em que viveu nos Estados Unidos formou uma cineasta com perspectiva muito particular. Como ela bem expôs no depoimento a Julianne Burton, um olhar “de dentro” da América Latina para os norte-americanos e para a comunidade latino-americana radicada nos EUA – e poderíamos acrescentar, também, um olhar “de fora” da América Latina. É nessa dialética que está a riqueza de seu cinema que não se contenta só com um ponto de vista e um lugar. É nesse entrelugar que muitas vezes está o esteio para a rede de depoimentos e discussões de ideias em seus filmes, como Helena declarou à Julianne Burton:

Eu não sou nem do lugar e nem uma *outsider*. Embora meu espanhol tenha um acento português, eu sempre sou aceita como um membro da grande comunidade cultural que é a América Latina. Isso me dá um grau de acesso que poucos norte-americanos ou europeus podem atingir. [...] Comparada à situação econômica da maior parte dos documentaristas latino-americanos, os documentaristas independentes norte-americanos têm tido uma situação muito boa. É por isso que faço questão de contratar o máximo de latino-americanos que seja possível a cada vez que filmo na América Latina – para fornecer salário e treinamento⁹⁴.

■ ***Chile, By Reason or By Force (Chile, pela Razão ou pela Força, 1983)***

A excelente repercussão de *The Brazilian Connection*, quando de sua exibição em Rede de Televisão Nacional pela PBS, em dezembro de 1982, foi a porta de entrada para que a dupla Helena Solberg e David Meyer conseguisse financiamento junto à Rede Pública de Televisão para o projeto seguinte: *Chile, By Reason or By Force (Chile, Pela Razão ou Pela Força, 1983)*. Um filme que examina a pressão sobre o governo chileno das manifestações políticas para o retorno da democracia após dez anos da ditadura do General Augusto Pinochet e a reação violenta da polícia de Pinochet na repressão aos manifestantes.

O filme também lança um olhar sobre os resultados da política econômica imposta pelos chamados *Chicago boys*⁹⁵ no país e, nas palavras da cineasta⁹⁶, sobre a divergência de opiniões dos chilenos – de um lado, a classe média nas

⁹⁴ *Idem*, p. 101.

⁹⁵ Economistas chilenos formados pela chamada Escola de Chicago nos EUA, que defendia a visão monetarista conservadora do professor Milton Friedman, na qual o controle pelo governo da circulação de moeda na economia seria a melhor forma de combater os chamados “ciclos perversos” econômicos como a inflação, o excesso de gastos públicos etc.

⁹⁶ Em entrevista a Julianne Burton (BURTON, 1986, p. 99, tradução nossa).

idades, do outro, a classe baixa nas áreas rurais. Como lembrou o produtor e codiretor David Meyer, esses acontecimentos faziam com que o país também estivesse na ordem do dia na mídia norte-americana:

Estava sempre nos jornais, havia várias manifestações. Eu me lembro que eu tive uma conversa com Gail Christian, diretora de Noticiários e Programas de Assuntos Públicos da PBS na época, sobre esse projeto por telefone. Expliquei para Gail tudo o que estava ocorrendo no Chile e que teríamos que atuar com rapidez. Dois dias depois ela ligou e disse: “Mandem o orçamento”. Eu sempre faço os orçamentos, esse lado de produção: contratar equipe, equipamento, ver o processo de produção e de pós-produção dos projetos. Juntos eu e Helena fizemos um mês ou mais de pesquisa com a ajuda do John Dinges, que indicava outras pessoas para enchermos a cabeça de fatos. E juntos pensamos muito sobre quem poderia ser o fotógrafo. Naquela situação, tinha que ser uma pessoa que soubesse atuar rápido e criativamente. Acabamos chamando o Adrian Cooper⁹⁷, que é inglês e mora aqui no Brasil há anos e tinha morado no Chile alguns anos⁹⁸.

Diferentemente de *The Brazilian Connection* que, como dissemos, foi um grande debate de ideias a respeito da crise da dívida externa brasileira no início dos anos de 1980, bem como sobre seus antecedentes, o documentário *Chile, By Reason or By Force* acompanhou e registrou as manifestações públicas no Chile contra a ditadura Pinochet no calor dos acontecimentos, no momento em que ocorriam. Nas palavras de David Meyer, era como entrar numa zona de conflito, de guerra: “Todo dia filmando nas ruas as manifestações que foram brutalmente atacadas pelos *carabineros*⁹⁹ com gás lacrimogêneo e armas pesadas”¹⁰⁰.

Helena Solberg e David Meyer, codiretores do filme, aterrissaram no Chile em outubro de 1983 com uma equipe de cinco pessoas, para três semanas de

⁹⁷ Durante vinte anos, o fotógrafo inglês Adrian Cooper trabalhou para redes internacionais de televisão filmando programas especiais para a BBC e ABC TV da Inglaterra e NBC, PBS, *National Geographic* e WGBH (televisão pública) dos EUA e para a televisão canadense, alemã, dinamarquesa, entre outras. No Brasil, foi diretor de fotografia dos longas-metragens *O País dos Tenentes*, 1987, de João Batista de Andrade; *Anahy de las Misiones*, 1997, de Sergio Silva etc. e nos documentários *ABC da Greve*, 1979, de Leon Hirszman; *Libertários*, 1976, de Lauro Scorel; *O Fio da Memória*, 1991, de Eduardo Coutinho, entre muitos outros, recebendo diversos prêmios nacionais e internacionais.

⁹⁸ David Meyer, em entrevista a Mariana Tavares, em sua residência no Rio de Janeiro, em 12.01.10 para esta tese.

⁹⁹ Criada em 1927, *carabineros* é a instituição de polícia ostensiva (uniformizada), militar do Chile. É responsável por atuar na área de defesa civil (wikipédia)

¹⁰⁰ David Meyer, em entrevista a Mariana Tavares, em sua residência no Rio de Janeiro, em 12.01.10, para esta tese.

filmagem. Quando chegaram, apresentaram as credenciais da PBS e, como todos os jornalistas estrangeiros que estavam no país naquele momento, receberam crachás do governo Pinochet. No entanto, a cineasta lembra que eles não estavam protegidos dos sucessivos ataques de gás lacrimogêneo da polícia do ditador:

Tivemos que enfrentar a polícia muitas vezes, pois as manifestações eram violentas. Evidentemente eles não queriam câmeras registrando tudo. [...] Um dia eles pararam a gente. Eu nunca esqueço: de contra uma parede, um tanque. Eu nunca tinha me dado conta que é uma das coisas mais assustadoras: você não vê ninguém. A pessoa que está lá dentro não existe. A pessoa está falando com você e você não a vê. E aquele cano girando de um lado para o outro. E quando nos encostamos num muro, a nossa equipe, veio um bando de chilenos e se encostaram conosco, dizendo: "*Companeros, ustedes pueden decir que nosotros hacemos parte de su equipo?*" (Companheiros, vocês podem dizer que nós fazemos parte de sua equipe?). Os chilenos todos querendo se refugiar com a gente. Agora, os policiais sabiam exatamente quem eram os chilenos e quem éramos nós. Mostramos nossos documentos para provar que nós éramos uma equipe de uma Rede Pública de Televisão Americana. Foi um susto! Mas você nunca sabe se vão te prender e levar para um campo qualquer¹⁰¹.

A tensão e a violência da força policial chilena na repressão aos manifestantes estão presentes ao longo do documentário: a agressão dos *carabineros* com cassetetes e gás lacrimogêneo sobre civis durante as manifestações; o barulho de panelas e buzinas de carros em manifestações noturnas contra o ditador chileno; as reuniões de civis para discutir as estratégias de ação que seriam adotadas durante as demonstrações; as palavras de ordem de chilenos com suas famílias no túmulo do ex-Presidente Salvador Allende; o enterro do civil Miguel Alves Savalla, pai de família que com apenas 22 anos de idade foi assassinado pela polícia de Pinochet (o enterro se transformou numa verdadeira passeata contra a ditadura Pinochet); e as péssimas condições de sobrevivência impostas aos trabalhadores das famosas minas de cobre, em retaliação à greve nacional que haviam organizado em abril de 1983 – estão entre as imagens que encontramos no filme.

¹⁰¹ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em 10.01.10 em sua residência no Rio de Janeiro, para esta tese.

Somada à cobertura diária das manifestações públicas durante o mês de outubro de 1983, o filme apresentou também doze entrevistas com políticos, representantes sindicais, estudantes e militares: o embaixador chileno para os Estados Unidos, Manuel Trucco; o embaixador suíço no Chile, Harald Edelstam; o General Gustavo Leigh, membro oficial da Junta de Pinochet; o Ministro do Interior Sergio Onofre Jarpa; o líder do partido de oposição Cristãos Democratas, Gabriel Valdes; o Reitor da Escola Internacional de Assuntos Públicos da Universidade da Colúmbia, Alfred Stepan; o líder do partido de oposição Proden, Jorge Lavandero; o presidente da Confederação dos Trabalhadores de Cobre, Rodolfo Seguel; o missionário americano no Chile, Padre Lawrence Eiting; Jorge Ovalle, professor de Lei Constitucional; Mario Inzunza, do Partido Comunista Chileno; Jorge Donoso, líder do Partido de Oposição Democrático-Cristão; e o Padre Rafael Maroto. *Chile, By Reason or By Force* também apresenta entrevistas gravadas com civis nos bairros de periferia, no interior do país, nas universidades, nas minas de cobre etc.

Assim como *The Brazilian Connection*, o documentário *Chile, By Reason or By Force* contou com a presença do narrador/âncora, o reconhecido jornalista John Dinges, que havia ganhado o *Maria Moors Cabot Award*¹⁰² pela excelência em reportagens sobre a América Latina, como acrescentou Helena Solberg:

Foi uma escolha muito bacana. John havia morado muitos anos no Chile, falava espanhol fluentemente, conhecia tudo, era casado com uma chilena, escreveu um livro importante sobre o assassinato de Orlando Letelier¹⁰³ e sua assistente americana Ronni Moffit, pela DINA, a polícia secreta do Pinochet. O nome do livro era *Assassination on Embassy Row* (Assassinato no corredor da Embaixada)¹⁰⁴.

John Dinges assinou, junto com David Meyer, o texto do documentário narrado por ele em voz *off* e *in vivo*. A participação do jornalista conferiu legitimidade ao filme. Em alguns momentos, sua presença chegou a validar os

¹⁰² Criado em 1939, nos Estados Unidos, o *Maria Moors Cabot Award* está entre as mais antigas premiações de jornalismo no país. O prêmio é concedido pela Escola de Jornalismo da Universidade da Columbia para profissionais que tenham contribuído na compreensão de assuntos relacionados ao continente americano (www.journalism.columbia.edu) (tradução nossa).

¹⁰³ O diplomata e político chileno, Orlando Letelier del Solar, foi assassinado em 21 de setembro de 1976, em Washington-D.C. por agentes secretos da polícia política do regime militar de Augusto Pinochet.

¹⁰⁴ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em 10.01.10 em sua residência no Rio de Janeiro, para esta tese.

acontecimentos, como quando ele relatou as agressões da polícia aos manifestantes, com a polícia armada de Pinochet às suas costas, no segundo plano do quadro:

The confrontation inside Chile is obvious and becoming increasing violent in the days go on. In a series of national protests like this, one dozen of people have been shot and killed as troops and demonstrators filled the streets of Santiago. But the police prevented them to speaking and is trying to disperse the crowd. [...] But the real tension here is the ten years legacy of the dictatorship.

Os confrontos no Chile são evidentes e estão crescendo violentamente nesses dias. Numa série de protestos nacionais como esse, uma dezena de pessoas foi baleada e morta na medida em que as tropas e os manifestantes ocuparam as ruas de Santiago. Mas a polícia os impediu de falar e está tentando dispersar a multidão [...] Mas a verdadeira tensão aqui é o legado de dez anos de ditadura (tradução nossa).

Depois desta passagem de John Dinges, temos o depoimento de um dos líderes da manifestação, filmado na rua logo após o confronto:

Here it is impossible to have a peace demonstration when Mr. Pinochet is in power. And once again, the repression and the violence was started by the government.

(Aqui é impossível ter uma manifestação pacífica enquanto o Sr. Pinochet está no poder. E mais uma vez a repressão e a violência foram iniciadas pelo governo - tradução nossa).

Esse depoimento do líder confirma as informações apresentadas pelo âncora e pelas imagens das demonstrações. Ao longo do filme, existe uma reiteração das informações sobre os abusos da polícia e do governo de Pinochet.

A questão da identidade latino-americana e da necessidade de engajamento, de tomada de posição não só do espectador (de quem vê o filme) como também dos personagens (reais) abordados no documentário também permeou o filme. Como que para reforçar a impossibilidade da manutenção da estrutura política do país como ela se apresentava. E nesse sentido, mais uma vez, *Chile, By Reason or By Force* dialogou com o Cinema Militante, uma vez que manteve claro o objetivo de despertar as consciências para a questão política no Chile e de provocar reações nos espectadores.

Ao final, temos um depoimento de uma jovem estudante, Mercedes, com aproximadamente 17/18 anos de idade na época, que reflete sobre sua condição e as consequências da falta de opções no Chile para a sua geração naquele momento:

It is a question of if we are part of the society. We have to be acknowledged. We also have things to say. We have ideas and ideals. And what is happening is that everything has been cupped of and limited from us. Besides the economic and political troubles there is a deeply problem: there is a problem of identity. Because they can not stop me from dreaming. So you see, if I go out on the streets to strown stones to the militaries. This is not the kind of life I want. But is the only choice they are giving me.

(É uma questão que nós somos parte da sociedade. Nós temos que ser reconhecidos. Nós também temos coisas a dizer. Também temos ideias e ideais. E o que está acontecendo é que todas as coisas nos foram subtraídas e limitadas. Além dos problemas econômicos e políticos, tem um problema mais profundo. Existe um problema de identidade. Porque eles não podem me impedir de sonhar. Veja só, se eu vou às ruas jogar pedras nos militares, não é o tipo de vida que eu quero. Mas é a única opção que estão me dando - tradução nossa).

De certa maneira, esse depoimento da estudante Mercedes evoca dois elementos que são caros à cineasta: a questão da identidade (*Carmen Miranda, Bananas Is My Business; Double Day; A Entrevista* etc.) e a capacidade de reflexão e tomada de posição frente a situações de conflito. Trata-se de uma personagem feminina, jovem, que questiona sua situação e, não vendo saída, se vê obrigada a jogar pedras sobre os militares. Não por acaso, o depoimento é inserido aos dez minutos finais do filme, o que confere um tom conclusivo à fala de Mercedes.

Assim como em outros trabalhos, Helena Solberg se interessa pelas circunstâncias que levam as pessoas a agir em situações de conflito. E, se existem saídas, ela quer saber quais são as possibilidades e de que forma as pessoas em situações adversas pensam e reagem, organizam-se, mobilizam-se e contestam. De certa maneira, Solberg coloca seus documentários – notadamente os da fase latino-americana – a serviço de uma causa maior. Quem seriam essas pessoas? Por que agiriam de determinada forma? Quais circunstâncias (políticas e econômicas) levariam essas pessoas a agir de determinada maneira? Quais seriam as possibilidades de ação? São questões presentes nesses filmes.

Mesmo com a ingerência da PBS, na imposição da presença do âncora para avaliar os filmes; na obrigatoriedade de se ouvir diferentes pontos de vista a respeito dos assuntos tratados, na busca do mito da imparcialidade, percebemos a clara posição a favor dos oprimidos, dos trabalhadores rurais e urbanos etc. E aí, mais uma vez, temos uma marca no Cinema Militante.

Para reiterar as informações, o filme lançou mão da estrutura clássica no documentário: apresentação do problema/exemplificação do problema/análise. Essa estrutura favoreceu a intenção de informar aos espectadores norte-americanos e à comunidade latino-americana residente nos Estados Unidos sobre o que se passava no Chile naquele momento, e que não era mostrado pela televisão ou pela mídia norte-americana de maneira geral.

O filme encerra-se com um recado direto ao governo dos Estados Unidos no que diz respeito às relações com a América Latina, a partir do depoimento do líder do partido de oposição Cristãos Democratas, Gabriel Valdes:

What do we hope is that the US government should not make again a mistake in Chile as he make a mistake supporting Somoza in Nicaragua or supporting the troops of Salvador or Guatemala [...] with the short policy thinking in today and not in tomorrow. The friends of the United States, the real friends are among the free people of Latin America and not certain military or certain financial groups.

(O que nós esperamos é que o governo dos Estados Unidos não cometa novamente um engano no Chile. Como ele cometeu um engano apoiando Somoza na Nicarágua ou as tropas em El Salvador ou Guatemala, [...] com a política de curto prazo pensando no presente e não no futuro. Os amigos dos Estados Unidos, os verdadeiros amigos estão entre as pessoas livres da América Latina e não entre certos grupos militares e financeiros - tradução nossa).

E o recado ao governo norte-americano é estendido à opinião pública do país por intermédio da voz *off* do âncora John Dinges sobre imagens da passeata em que se transformou o enterro do civil Miguel Savalla. A passeata que começa de forma pacífica transforma-se numa demonstração pública à medida que percorria as ruas da capital Santiago. As imagens mais violentas surgem ao final, seguindo o ritmo da própria manifestação. O enterro insufla os manifestantes que, em determinado momento, já ao final do filme, atiram pedras sobre a polícia. Sobre essas imagens tensas, acompanhamos a voz *over* de John Dinges:

The people who took Miguel Savalla's body to the cemetery genuine wanted to revere him. They gathered to think not only to Savalla but in him all the victims of the government violence. But the rage and indignation that is built with each death with each funeral divide the gathering. Many where there not only to revere Savalla but also to avenge his death. Aware the busses loads of carabineros where nearby scores of young men are broply arose to attack the heavily arm police. There were only weapons with the stones at the road side. These are familiar images. [...] That need not be Chile's road. But every month of violence make of force, not reason. We will continue to decide Chile's future (grifo nosso)

(As pessoas que levaram o corpo de Miguel Savalla para o cemitério originalmente queriam reverenciá-lo. Elas se reuniram para pensar não apenas em Savalla, mas, nele, todas as vítimas da violência do governo. Mas a raiva e a indignação construídas com cada morte, com cada funeral dividiram as manifestações. Muitos estavam lá não apenas para reverenciar Savalla, mas também para vingar sua morte. Conscientes de que os ônibus estavam cheios de *carabineros*, onde haviam grupos de jovens prontos para atacar a polícia armada. Só havia armas com pedras na beira da estrada. Essas são imagens familiares. Não precisa ser o caminho do Chile. Mas cada mês de violência torna-se mais a força do que a razão. Nós continuaremos a decidir o futuro do Chile (tradução nossa).

A última imagem da sequência é congelada e sobre ela segue a ficha técnica do documentário. O recado dessa última narração: “Continua cabendo à nós (norte-americanos) o futuro do Chile.” O depoimento anterior do líder do partido de oposição Cristãos Democratas Gabriel Valdes, de certa forma, prepara o espectador para a narração. Ao dizer que os verdadeiros amigos dos Estados Unidos são os homens livres da América, tema caro aos americanos (a liberdade), cria-se o terreno para a narração final. Mais uma habilidade da cineasta que aqui, juntamente com David Meyer que assina a direção junto com Solberg, cria um retrato do Chile naquele conturbado mês de outubro de 1983.

Um mês depois dos acontecimentos, em novembro, o filme foi exibido em rede nacional nos EUA. Mesmo apresentando elementos da grande reportagem televisiva, o filme conseguiu ir além do registro dos fatos que ocorriam naquele violento mês de outubro de 1983. Apresentou claramente o ponto de vista dos diretores que integravam as fileiras dos cineastas engajados independentes naquele momento.

Chile By Reason or By Force dialogou com o cinema militante e com a grande reportagem televisiva sem deixar de ser ao mesmo tempo um

documentário contemporâneo clássico na definição do pesquisador Fernão Pessoa Ramos:

No documentário contemporâneo clássico [...] as vozes aparecem misturadas na maneira de postular. A voz do saber, em sua nova forma, perde a exclusividade da modalidade *over*. Ainda temos a voz *over*, mas os enunciados assertivos são assumidos por entrevistas, depoimentos de especialistas, diálogos, filmes de arquivo (flexionados para enunciar as asserções de que a narrativa necessita). O documentário, portanto, se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo ou de si (RAMOS, 2008, p. 24).

Chile, By Reason or By Force assim como os outros documentários da fase latino-americana caminham nessa direção. Várias vozes coabitam (políticos, líderes sindicais, civis, operários, estudantes etc.), incluindo-se a voz *off* do âncora, que é, em última instância, a voz da cineasta. Em alguns filmes, em que não há a presença do âncora, é a própria cineasta quem introduz os fatos a partir do recurso da voz *off*. Mas essa voz não apresenta o discurso do saber, marca registrada do documentário clássico na acepção de Fernão Pessoa Ramos: “No documentário clássico, até o final dos anos de 1950, predomina a locução fora-de-campo (a voz *over* ou voz de Deus). É uma voz que possui saber sobre o mundo, enunciada, em geral, por meio de tonalidades grandiloquentes” (RAMOS, 2008, p. 24).

A voz *over* no documentário clássico geralmente não é identificada. Não sabemos (nós espectadores) de quem é a voz. Nos filmes da fase latino-americana de Helena Solberg, geralmente essa voz é identificada: trata-se da voz do âncora. Por isso, preferimos utilizar o termo voz *off*.

Nesses documentários, a voz *off* é um elemento a mais que conduz a narrativa, mas sem a pretensão de ser o discurso absoluto sobre os temas tratados. É uma voz que convive com outras vozes, na composição, como dissemos, de amplos painéis sobre as realidades investigadas nos filmes. E é também dessa forma que foi estruturado o documentário *Portrait of a Terrorist* (*Retrato de um terrorista*, 1986), que será analisado no próximo subitem.

3.3 *Portrait of a Terrorist (Retrato de um terrorista, 1985)*

O filme *Portrait of a Terrorist (Retrato de um Terrorista, 1985)* fecha o ciclo político latino-americano inaugurado por *From The Ashes... Nicaragua Today (Nicarágua Hoje, 1982)* e precedido pelos documentários *The Brazilian Connection (A Conexão Brasileira, 1982/83)* e *Chile, By Reason or By Force (Chile, pela Razão ou pela Força, 1983)*. Mesmo que o tema ainda tenha tido eco em produções subsequentes como *Home of the Brave (Berço dos Bravos, 1986)* e *The Forbidden Land (A Terra Proibida, 1990)*, veremos que o documentário encerrou o ciclo político que analisou as relações dos Estados Unidos com a América Latina.

Portrait of a Terrorist partiu de um pretexto, um tema inicial – o terrorismo – para abrir o leque a respeito dos sucessivos atentados contra cidadãos e instituições norte-americanos pelo mundo, no intuito de provocar a reflexão dos norte-americanos a respeito das possíveis causas desses atentados. A esse respeito, Helena Solberg comentou numa reportagem de 1985, para o *Jornal do Brasil*:

A preocupação principal é atender às necessidades básicas de informação do público americano, que se julga informadíssimo, mas não o é, em absoluto. Atualmente, o único assunto discutido nas televisões é o terrorismo e, ainda assim, da pior forma possível. Doze horas por dia os americanos se queixam de que 40% das ações terroristas em todo o mundo são dirigidas contra eles, mas ninguém para por um minuto que seja para pensar por que isso acontece (VILLAS-BÔAS, 1985).

Uma das articulações do filme foi o uso da voz *over* para narrar uma série de atentados pelo mundo: bombas explodidas no Líbano, que mataram 240 marinheiros americanos; bombas lançadas em diversas embaixadas americanas em diferentes países; turistas americanos feitos reféns no Líbano etc. “Essas são imagens familiares, comuns” – comenta a voz *over*.

De imediato, o filme abriu o leque, traçando um panorama dos principais atentados no início dos anos de 1980, para despertar no público americano a curiosidade e o interesse pelo tema do terrorismo e pelo personagem principal. Um homem era chamado de “terrorista” porque havia participado dezessete anos antes, em 1969, do primeiro sequestro no mundo, de um diplomata americano – o

embaixador americano Charles Elbrick que vivia e trabalhava na Embaixada dos Estados Unidos na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil.

O terrorista em questão era o escritor, jornalista e político Fernando Gabeira, candidato ao governo do Rio de Janeiro em 1986, época em que o filme foi transmitido pela PBS por todos os Estados Unidos. A voz *over* apresenta o personagem: “*According to the laws of the United States, this man, Fernando Gabeira, is a terrorist* (De acordo com as leis dos Estados Unidos, esse homem, Fernando Gabeira, é um terrorista).” A câmera do documentário estava posicionada do lado de fora da janela do apartamento do jornalista. Dentro, o avistamos na máquina de escrever. Ele, concentrado em seu trabalho, não olha para a câmera. A equipe de filmagem estava em sua casa. Se ele fosse tão perigoso, não estaria a equipe se expondo, correndo riscos naquele lugar?

Portrait of a Terrorist humaniza a personagem: apresenta imagens de Gabeira em sua casa; dirigindo seu jipe nas ruas da praia de Botafogo no Rio de Janeiro; fazendo compras; andando pelas ruas da cidade; e, finalmente, sentado no sofá de sua sala, onde foi gravada a extensa entrevista com ele. A impressão é de que nós, espectadores, estamos com ele dentro de seu apartamento. As perguntas que lhe foram dirigidas eram de grande interesse dos espectadores: “*Why didn't you kidnap a brazilian general?* (Por que você não sequestrou um general brasileiro?” E Fernando Gabeira respondeu:

Because it would not work. If we took a general, at that time, they would let him die or remain in captivity the rest of his life. The fact that we took the Ambassador of the United States changed the think (zoom para o rosto dele). The United States has a very important external force, capable to make pressure under the brazilian government. Second, the fact that it was an american ambassador avoid the military dictatorship to impose a censorship against the press. It was impossible to avoid the publication of the news about that.

(Porque não iria funcionar. Se pegássemos um general naquela época, eles (os militares) o deixariam morrer ou permanecer em cativo pelo resto de sua vida. O fato de termos pegado o embaixador dos Estados Unidos mudou o quadro. Os Estados Unidos têm uma força internacional muito importante, capaz de fazer pressão sobre o governo brasileiro. Em segundo lugar, o fato de que era um embaixador americano impediu que a ditadura militar impusesse uma censura sobre a imprensa. Era impossível impedir a publicação de notícias sobre isso (tradução nossa).

Para que não permanecesse qualquer dúvida quanto à repressão da ditadura militar no Brasil, o documentário apresenta, também, imagens de arquivo do Golpe Militar de 1964: tanques avançando nas ruas; policiais agredindo manifestantes; jovens estudantes entrando numa prisão. A voz *over* comenta que grande parte do mundo ignorava a violência política que ocorria no Brasil.

Dessa forma, o documentário deixa claro que era preciso ouvir o que Fernando Gabeira tinha a dizer sobre o sequestro do embaixador americano pelo grupo guerrilheiro MR8, do qual ele fazia parte junto com outros doze integrantes¹⁰⁵. Inclusive, no filme, Gabeira reconhece, pela primeira vez, que o sequestro teve consequências fatais para Charles Elbrick. Para que o embaixador não reagisse, os guerrilheiros viram-se obrigados a dar-lhe uma pancada na cabeça que deixou fortes sequelas e estaria na causa de sua morte quatorze anos depois do sequestro, em 1983.

A ideia inicial de Helena Solberg era colocar frente a frente Gabeira com a vítima de seu sequestro. Mas por ter sido autor de um ato terrorista, Gabeira não conseguiu visto para entrar nos Estados Unidos para as filmagens. Planejou-se, então, um encontro no Canadá, mas Elbrick ficou muito doente e não pôde viajar para aquele país vizinho. Logo depois, o ex-embaixador morreu e Helena resolveu substituí-lo pelo então embaixador americano para o Brasil, Diego Asencio, que também fora sequestrado junto com vários colegas pelo grupo guerrilheiro M19 na Colômbia, durante uma festa na embaixada da República Dominicana em Bogotá, em 1980 (GRACIA, 1986). O embaixador ficou cativo por mais de 60 dias e só foi libertado depois de extensas negociações que tiveram, inclusive, a ajuda do governo cubano.

Portrait of a Terrorist contrapõe as opiniões do então embaixador Diego Asencio às de Fernando Gabeira numa estrutura única na filmografia de Helena Solberg. Como já dissemos, seus documentários apresentam várias vozes que coexistem e trazem ideias a respeito dos temas abordados. Nesse filme,

¹⁰⁵ O sequestro ocorreu como forma de pressionar o regime militar a libertar quinze presos políticos ligados a organizações clandestinas de esquerda, entre eles, José Dirceu. Os presos foram libertados, mas os envolvidos no sequestro foram presos e mortos algum tempo depois. Dois deles morreram na tortura. Em 1970, Fernando Gabeira foi preso na cidade de São Paulo. Depois foi exilado numa troca de presos políticos pela liberdade do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben, também sequestrado pela guerrilha. Em dez anos de exílio, Fernando Gabeira morou no Chile, Suécia e Itália. Voltou ao Brasil em 1979 com a Lei da Anistia e publicou *O que é Isso, Companheiro?* - relato de seus anos de clandestinidade e guerrilha (www.itaucultural.org.br).

excepcionalmente, Helena Solberg centra nos dois personagens que haviam vivido os dois lados de um sequestro: um sequestrador (Fernando Gabeira) e uma vítima de sequestro (Diego Asencio), o que poderia garantir a oposição de visões que, na opinião da cineasta, enriqueceria o debate sobre esse tema ainda tão atual como é o terrorismo. E a cineasta não estava errada. O filme jogou luz sobre a maneira com que os Estados Unidos se posicionavam nas relações políticas e econômicas com a América Latina e também com outros continentes e o que estaria no germe dos sucessivos ataques terroristas ao país e aos cidadãos norte-americanos.

Ao contrapor dois pontos de vista sobre o mesmo assunto, a cineasta, ao mesmo tempo, seguiu à risca as diretrizes da PBS, no sentido de que era fundamental ouvir os dois lados de uma mesma questão. A cineasta radicalizou o dispositivo da linguagem do telejornalismo (ouvir diferentes opiniões sobre um mesmo assunto) e potencializou nas figuras de Fernando Gabeira e Diego Asencio toda a polêmica que poderia existir a respeito do tema “terrorismo”. Uma síntese, até agora, sem paralelos em outros documentários da cineasta.

De certa forma, a voz de Fernando Gabeira no filme é a voz da cineasta. Pertencente à mesma geração de Helena Solberg, movido pelos mesmos ideais de esquerda que visavam à redistribuição das rendas no Brasil e ao fim da ditadura militar, as opiniões de Fernando Gabeira não deixam de ser também as opiniões da própria diretora. Em última instância, poderíamos dizer que a voz de Gabeira seria a voz de Helena Solberg. Como diria o pesquisador José Carlos Avellar: “Você conta uma experiência da qual você é partícipe pelo fato de viver na mesma geração, de viver a mesma questão, de ser da mesma sociedade”¹⁰⁶.

Portrait of a Terrorist é favorável às opiniões de Gabeira. O que não quer dizer que a cineasta defendesse atos terroristas, não se tratava de um filme militante. O próprio Fernando Gabeira no filme, dezessete anos depois do sequestro, mostra-se claramente contra atos de violência. O que ele argumenta é que, naquele momento, não havia outros recursos – como comentou Helena Solberg em outra reportagem para o *Jornal do Brasil* na época:

¹⁰⁶ José Carlos Avellar, em entrevista a Mariana Tavares, em 12.01.10, em sua residência no Rio de Janeiro para esta tese.

O filme mostrará aos americanos que o terrorismo não é uma coisa aleatória como eles pensam, típica de bárbaros e subdesenvolvidos. O terrorismo, por mais errado e ineficaz que seja, deve ser compreendido como um recurso de que as pessoas lançam mão somente quando não têm mais a menor possibilidade de expressão por vias democráticas (JORNAL DO BRASIL, 1985).

O sequestro de um político americano como arma eficaz para chamar a atenção da mídia internacional é, inclusive, reforçado pelo embaixador Diego Asencio no documentário:

It works. It does gets the media attention. Does get your program across. Everybody_talks about you: There you are: on the front pages, there you are on camera! Getting your views acrossed that otherwise wouldn't be paying the attention to it all!

(Isso funciona. Chama a atenção da mídia. Torna seu programa visível. Todo mundo fala de você: ali está você nas primeiras páginas, ali está você, na frente da câmera. Torna suas imagens visíveis, que de outra forma não chamariam a atenção - tradução nossa).

Ao longo de *Portrait of a Terrorist*, Gabeira expõe suas opiniões para depois deixar claro que a via da negociação era a melhor. Chega, inclusive, a criticar o então Presidente Ronald Reagan a esse respeito:

You can not play with the life of one person. Two persons, three persons. In the name of the state. You must respect each life. In think the respect for each life is a departure of any policy. This frame world: negotiate is the most intelligent think. Reagan is intelligent enough to negotiate secretly but not intelligent enough to admit he negotiates.

(Você não pode brincar com a vida de uma pessoa. Duas pessoas, três pessoas. Em nome do estado. Você deve respeitar cada vida. Acho que o respeito a cada vida é o princípio de qualquer política. Isso estrutura o mundo: negociar é a coisa mais inteligente. Reagan é suficientemente inteligente para negociar secretamente, mas não inteligente o suficiente para admitir que negocia - tradução nossa)

É interessante acompanharmos a revisão das ideias de Gabeira e também as opiniões de Asencio. A entrevista com o embaixador foi gravada em seu escritório, provavelmente no Rio de Janeiro. Avistamos a bandeira dos Estados Unidos atrás do embaixador. O local é sóbrio, revestido de madeira escura, o que contribui para dar caráter formal à imagem e, por consequência, à própria figura

do embaixador, que se apresenta vestido de maneira igualmente formal para a entrevista.

Por outro lado, Fernando Gabeira é filmado e entrevistado num ambiente informal – a sua casa – e enquadrado à esquerda do quadro, enquanto Diego Asencio fica posicionado à direita. Teriam esses enquadramentos a intenção de dar alguma conotação política aos entrevistados ou seriam mera consequência das condições encontradas pela equipe de filmagem nas locações: iluminação natural, proximidade de pontos de luz para a ligação dos equipamentos, falta de espaço para a disposição das equipes nas locações etc.? São variáveis que, sabemos, poderiam ter influenciado na maneira com que as personagens foram enquadradas.

Outro aspecto interessante é a ampliação do conceito de “terrorismo” e como ele é variável de acordo com o ponto de vista de quem o utiliza. Nas palavras de Fernando Gabeira:

If you take Cuba, Nicarágua, Líbia, and Iran and North Korea, they will say as well that United States are a terrorist state. So, we must to detached ourselves to analyses the thinks: If you take, for instance, the position of the United States in central America, I mean, looking from the point of view of a brazilian (ele aponta para ele mesmo), in Brazil, we support all the efforts to find a political solution. We support the “Contadora Group”¹⁰⁷. Which is the efforts to find a solution, a political solution.

(Se você pegar Cuba, Nicarágua, Líbia e Irã e Coreia do Norte, eles irão dizer que os Estados Unidos são um estado terrorista. Então, precisamos nos distanciar para analisar as coisas: Se você pegar, por exemplo, a posição dos Estados Unidos na América Central, quero dizer, olhando do ponto de vista de um brasileiro, no Brasil, nós apoiamos todos os esforços para encontrar uma solução política. Nós apoiamos o Grupo de Contadora que são os esforços para encontrar uma solução, uma solução política - tradução nossa).

Na revisão e ampliação do conceito de “terrorismo”, a cineasta deu um recado direto aos norte-americanos: de que era preciso rever a atuação internacional do país. Como uma espécie de revisão final do tema político na América Latina, o filme aborda os efeitos trágicos das ações norte-americanas no

¹⁰⁷ O Grupo Contadora foi uma instância multilateral estabelecida pelos governos da Colômbia, México, Panamá e Venezuela em 1983, para promover a paz na América Central. Estabeleceram um sistema de ação conjunta, especialmente frente aos conflitos armados em El Salvador, Nicarágua e Guatemala que ameaçavam desestabilizar toda a região. O grupo também pressionou para um enfraquecimento da presença militar dos Estados Unidos na área.

exterior – diferentes exemplos de atentados à bomba contra embaixadas, instituições e civis americanos – e revisita, também, países e temas presentes em sua fase política latino-americana – notadamente o apoio econômico e político dos Estados Unidos ao ditador Anastasio Somoza na Nicarágua, ao general Augusto Pinochet no Chile e ao Golpe Militar no Brasil.

Singular e amplo ao mesmo tempo, *Portrait of a Terrorist* contrapõe as opiniões de Fernando Gabeira e Diego Asencio numa estrutura única dentro da trajetória da cineasta e, ao mesmo tempo, amplia a questão ao percorrer sucessivos atentados às instituições americanas no exterior, bem como o próprio conceito de “terrorismo”.

Embora apresentasse perspectivas contrárias às assumidas pelo governo Reagan em plena Guerra Fria, o filme foi transmitido em Rede Nacional nos Estados Unidos, pela PBS. A exibição e financiamento do filme pela emissora só foram possíveis porque se tratava de uma rede pública de televisão que tinha autonomia editorial em relação ao governo norte-americano. Dificilmente uma emissora comercial – atrelada aos grandes anunciantes – exibiria, na época, quaisquer documentários que apresentassem assuntos controversos em relação à política do país, como comentou Helena Solberg ao então correspondente em Washington para o *Jornal do Brasil*, Roberto Garcia:

Helena Solberg diz que prefere fazer filmes para a televisão educacional, porque pelo menos nos Estados Unidos essa rede está mais livre das pressões geralmente exercidas sobre as redes comerciais de televisão que diluem tudo, até mesmo opiniões. Mesmo assim, quando seus filmes abordam questões controvertidas, mostrando perspectivas contrárias àquelas assumidas pelo governo Reagan, até mesmo a rede pública de televisão americana revela certa timidez em relação ao poder. No caso de *Retrato de um Terrorista*, por exemplo, a data da exibição havia sido marcada inicialmente para o fim do ano passado, mas foi adiada até a próxima semana porque o clima não era muito propício (JORNAL DO BRASIL, 1986).

Percebemos que a própria rede de televisão PBS teve, inicialmente, receio de exibir o filme na primeira data prevista – o final do ano de 1985. A emissora já havia passado por toda a polêmica provocada pelo documentário de Helena Solberg sobre a Nicarágua (*From The Ashes... Nicaragua Today*) três anos antes, que havia ocupado por três semanas as páginas do *The New York Times* e outros

jornais americanos e não havia se esquecido dos ataques, inclusive, à emissora. Exibir um filme que compunha o retrato e dava voz a um sequestrador latino-americano de um político norte-americano era um tema suficientemente delicado para que a emissora esperasse o melhor momento para transmiti-lo para todo o país.

O filme foi exibido no mês de maio de 1986, cinco meses depois da data inicialmente prevista. A partir do panorama internacional traçado pelo documentário que revisitou de forma ampla a temática das relações internacionais entre Estados Unidos e América Latina, Helena Solberg fechou um ciclo e pôde, a partir daí, se debruçar sobre outras questões que lhe interessavam a respeito de seu continente e que já haviam surgido em trabalhos anteriores, como a revisão do papel da Igreja Católica (*A Entrevista; From The Ashes... Nicaragua Today*) no documentário *The Forbidden Land (A Terra Proibida, 1990)* e a relação das nações indígenas e a terra (*Home of the Brave, Berço dos Bravos, 1986*).

The Forbidden Land antecipa a temática brasileira que marca a fase atual de Helena Solberg. O documentário analisa os conflitos entre a Igreja Católica no país e a Teologia da Libertação, tendo como mote a luta dos trabalhadores sem terra no Brasil.

The Forbidden Land, 1990, e Home of the Brave, 1986, são documentários importantes que merecem análise posterior. Para o objetivo desta tese, interessamos analisar a fase seguinte de Solberg em que ela faz uma revisão da temática latino-americana imbricada nas relações com os Estados Unidos, no documentário Carmen Miranda, Bananas Is my Business, 1995. Ao mesmo tempo, indica uma nova perspectiva em sua atuação cinematográfica, como acrescenta Hernani Heffner:

Ela é uma das cineastas que conseguiram se atualizar. A partir do *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, que eu acho, é um ponto de virada na carreira dela, ao mesmo tempo em que é o resumo de todo o processo anterior. Já é um filme que investiga menos o processo político. E encaminha o novo¹⁰⁸.

Observamos que, na fase seguinte, que coincide com o retorno ao Brasil, Helena Solberg retoma de certa forma aspectos relacionados à sua formação

¹⁰⁸ Hernani Heffner, em entrevista a Mariana Tavares, no Rio de Janeiro, em 04.01.11 para esta tese.

literária (Línguas Neolatinas na PUC-RJ) e à expressão artística brasileira, em suas várias manifestações – música, poesia, dança, teatro etc.

Seu interesse pela expressão da palavra – manifesto na fase política, além dos depoimentos, entrevistas e canções usados nos filmes, no cuidado na interpretação das vozes que traduziam para o inglês, os depoimentos gravados em espanhol – vai levar, na fase atual, à investigação dessa expressão por meio da fala, do canto e das performances de artistas como Carmen Miranda ou músicos e compositores brasileiros em seu filme mais recente, *Palavra (En)cantada*, 2009. E até mesmo na expressão da palavra escrita, como observamos em *Vida de Menina*, 2004, seu primeiro longa-metragem ficcional, cujo roteiro é uma adaptação do livro-diário *Minha vida de menina, o diário de Helena Morley*.

Publicado pela primeira vez em 1942 pela José Olympio, o livro é o diário de Alice Dayrell Caldeira Brant, escrito entre 1893 e 1895, em Diamantina, quando ela tinha entre treze e quinze anos de idade. Isso faz com que o longa-metragem *Vida de menina* tenha em sua base uma crônica do cotidiano da cidade histórica mineira no período de transição da monarquia para a república, com o fim da escravidão e o esgotamento das jazidas de diamantes na região do Tejuco. Uma matéria-prima calcada no cotidiano, no dia-a-dia da província em fins de século, o que aproxima *Vida de Menina* do documentário.

No próximo capítulo, analisaremos essa fase atual de Helena Solberg, que intitulamos “O encanto pela expressão da palavra”.

CAPÍTULO 4 – O ENCANTO PELA EXPRESSÃO DA PALAVRA

4.1 *Carmen Miranda, Bananas is my Business* (1995): ficção e reflexividade a serviço do documentário

CARMEN MIRANDA BANANAS IS MY BUSINESS

a film by Helena Solberg and David Meyer



*A mark on a whole generation of Americans
An era of both Brazilian and American history*

Brazilian Cinema • Ministério da Cultura • Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, Esplanado das Ministérios, Bloco B, 7º - 70.068-900
Brasília, DF • Phone: 55 61 226.6200 and 5521 2486104 • Fax: 55 61 3277750 and 5521 2481104 • Website: Prefeitura de Cidade do Rio de Janeiro
Secretaria Municipal de Cultura, Praça Floriano, 19, 1º andar • 20.031.005 • Rio de Janeiro • RJ • Phone: 55 21 2267086 • Fax: 5521 2268949

FIGURA 4 - Folder de divulgação do filme, 1995.

Fonte: Arquivo Radiante Filmes.

Carmen Miranda, Bananas Is My Business (*Carmen Miranda, Meu Negócio É Bananas*, 1995) percorre a vida e obra da cantora luso-brasileira Carmen Miranda, de seu nascimento, em 1909, em Marco de Canaveses (Portugal)¹⁰⁹, até sua morte precoce, em 1955, com apenas 46 anos de idade, em sua casa em Bervely Hills, no estado da Califórnia - Estados Unidos.

¹⁰⁹ Maria do Carmo Miranda da Cunha nasceu numa família muito pobre. Seus pais emigraram para o Brasil em 1910, quando ela tinha um ano de idade. Estabeleceram-se no Rio de Janeiro, onde o pai trabalhou como barbeiro. Carmen estudou numa escola para pobres de um convento francês no Rio de Janeiro. Aos dezesseis anos de idade teve que parar de estudar para trabalhar: primeiro, na confecção de chapéus (daí, sua criatividade para criar seu próprio figurino de cantora/intérprete inspirado nos trajes das baianas); depois, como vendedora numa loja de gravatas para homens (*Press release* do filme *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, 1994).

Durante aproximadamente três anos, ainda morando nos Estados Unidos, Helena Solberg e seu marido, o produtor norte-americano David Meyer, investigaram essa trajetória, visando reconstruir a identidade perdida de Carmen Miranda como pessoa, como brasileira e artista, no sentido de compreender as razões que levaram à transformação de sua imagem ao longo dos quinze anos em que viveu e trabalhou nos EUA:

Uma coisa meio de detetive na busca de um personagem: quem era? Que mistério havia por trás desta mulher? [...] O que era aquela máscara? Por que a cara era quase sempre a mesma? O sorriso... Havia uma coisa meio máscara em Carmen. Que era uma coisa que depois eu achei que também era uma forma de se proteger bastante. Porque era uma pessoa bastante tímida¹¹⁰.

Uma busca afetiva na reconstituição da trajetória da artista para devolver à Carmen Miranda o que ela perdera ao longo dos anos: sua história e o reconhecimento de sua importância como uma das primeiras cantoras de samba da época que levou, de forma pioneira e com estilo único, a música popular brasileira para os Estados Unidos e, por consequência, para outros continentes:

Eu comecei a ter uma grande curiosidade a respeito dela. O fato de eu ter ido viver nos Estados Unidos é parcialmente responsável por isso. Eu percebi que Carmen tinha deixado uma impressão que tinha permanecido para toda uma geração de norte-americanos. Ela se tornou parte da cultura pop americana de uma forma distorcida¹¹¹.

Helena Solberg já vivia nos Estados Unidos há vinte anos¹¹² quando teve, junto com o marido David Meyer, a ideia de realizar o filme. Naquele momento, já havia feito seis documentários nos quais havia analisado as relações internacionais entre os Estados Unidos e a América Latina. Já havia, igualmente, dirigido os documentários de sua *Trilogia da Mulher* sobre a condição da mulher na América Latina e nos EUA. Esses filmes serviram como preparação para se debruçar na investigação da trajetória de Carmen Miranda.

¹¹⁰ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em junho de 2005, para a dissertação de mestrado.

¹¹¹ Depoimento de Helena Solberg no *Press release* internacional do filme (tradução nossa).

¹¹² Helena Solberg mudou-se pela segunda vez para os Estados Unidos, em 1971. Antes, de 1961 a 1963, já havia morado no país, acompanhando seu primeiro marido, James Wright Ladd, em seus estudos em *Business* na Universidade de Harvard em Cambridge, Boston.

Carmen Miranda Bananas Is My Business estabelece uma síntese entre dois olhares: o de uma brasileira (Helena Solberg) que vivia nos Estados Unidos e o de um norte-americano (David Meyer) que, desde criança, assistia a *cartoons*, desenhos e filmes sobre e com Carmen Miranda pela televisão e no cinema. Assim como tantas outras crianças norte-americanas, David Meyer desconhecia, quando menino, a nacionalidade de Carmen Miranda. Simplesmente achava que era uma atriz de Hollywood:

Foi um processo em que conversamos quase todos os dias durante alguns anos. Desde o começo daquele filme ficou muito claro que existiam duas imagens entre nós dois da mesma figura. Porque eu também, desde criança, tenho essa imagem da Carmen Miranda na cabeça, só que não tem nada a ver com a imagem que vocês têm aqui. E quando começamos a pensar essa ideia, eu não tinha ideia da história dela no Brasil. E a Helena tinha pouquíssima ideia da trajetória de Carmen Miranda nos Estados Unidos. Então eu ficava sempre surpreso, o tempo todo: ela que gravou, pela primeira vez, todas essas músicas mais famosas brasileiras [...]. E a Helena dizia: “Como que a Carmen Miranda aparece nos *cartoons* na televisão americana quando você era criança?” Nos Estados Unidos a Carmen virou tão parte da cultura que ela fazia parte de quase tudo. Quando eu era criança na televisão, ela aparecia nos desenhos animados mais famosos: *Popeye*, *Tom and Jerry*, *Daffy Duck (Patolino)*, *Bugs Bunny (Pernalonga)*¹¹³.

Gradualmente, Helena Solberg começou a ficar obsessiva em relação a tudo que lia e via sobre Carmen Miranda. Um dia, ouviu a canção do músico e ator panamenho radicado nos Estados Unidos, Ruben Blades, *The Miranda Syndrome (A Síndrome de Miranda)*. O refrão dizia: “*Carmen Miranda, won't you come home?*” (“*Carmen Miranda, você não quer ir para casa?*”). A canção dizia como a imagem de um palhaço de Carmen Miranda havia sido criada para divertir todo mundo:

De repente, achei que era vital, de alguma forma, trazê-la de volta para casa. Comecei a me sentir mais emocionalmente ligada ao filme. A história de Carmen tinha muitos elementos da história clássica que todos nós conhecemos: a ascensão e queda de uma estrela. Alguns aspectos de sua carreira são quase como um conto de fadas, o que torna o último ato mais doloroso e difícil de encarar. O pano de fundo (Hollywood) e as intrigas políticas da época (Segunda Guerra Mundial e a Política da Boa Vizinhança) agravaram a tensão e o drama da narrativa¹¹⁴.

¹¹³ David Meyer, em entrevista a Mariana Tavares, em 13.01.10, no Rio de Janeiro, para esta tese.

¹¹⁴ Depoimento de Helena Solberg, no *press release* do filme (tradução nossa).

De olho na América Latina (notadamente no Brasil, por suas dimensões continentais e influência no resto do continente), como fornecedora de matérias-primas para a indústria norte-americana (a partir do colapso do continente europeu com a Segunda Guerra Mundial), como consumidora potencial para seus produtos de exportação (incluindo-se o cinema) e também para garantir que nenhum país latino-americano se aliasse a Hitler, o Presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt promoveu a chamada política da boa vizinhança entre os Estados Unidos e a América Latina.

Com esse propósito, foi criado o Escritório de Coordenação para Assuntos Interamericanos. Para coordená-lo, foi chamado o milionário Nelson Rockefeller. Um dos aspectos da campanha era convencer os estúdios de Hollywood a produzir filmes com temáticas latino-americanas com latinos em papéis de destaque para melhorar a imagem que a opinião pública norte-americana tinha dos latinos.

A proposta era disseminar a ideia de que as Américas formavam uma comunidade internacional que partilhava valores e ideais comuns. O governo norte-americano e a indústria de Hollywood criaram uma imagem de “Paraíso Tropical” para a América do Sul. Carmen Miranda encaixava-se perfeitamente nesse contexto e foi utilizada tanto pelos estúdios norte-americanos quanto por Getúlio Vargas, que havia, inclusive, facilitado sua viagem para os Estados Unidos juntamente com o grupo musical “Bando da Lua”. Como noticiaram alguns jornais da época naquele país: “Carmen Miranda é a política da boa vizinhança em pessoa!”

Com o término da Segunda Guerra Mundial, a pressão do governo norte-americano sobre Hollywood, para a realização de filmes com temática sul-americana, acabou. Rapidamente, os estúdios interromperam a produção dos filmes. Apesar dos esforços da própria Carmen Miranda na obtenção de melhores papéis e melhores roteiros que a possibilitassem sair da eterna personagem com as frutas na cabeça, os estúdios a mantiveram no mesmo modelo, repetindo incessantemente a personagem caricatural¹¹⁵.

Em 1947, dois anos após o fim da guerra, Carmen terminou seu contrato com o estúdio *20th Century Fox* e tentou a sorte como independente. A partir daí,

¹¹⁵ Informações retiradas do *press release* do filme - tradução nossa.

sua carreira no cinema foi reduzida, embora tenha feito mais cinco filmes. Na mesma época, casou-se com o produtor de cinema norte-americano David Sebastián, cujo casamento deteriorou-se rapidamente. Carmen Miranda continuou trabalhando intensamente em *shows* por todo o país.

O envolvimento emocional de Helena Solberg com a história de Carmen Miranda foi crescendo ao longo dos anos que envolveram o processo de realização de *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, a ponto de a cineasta começar a sentir a necessidade de expressar, ela própria, suas angústias, seus sentimentos em relação ao que descobria. Foi nesse processo que surgiu um dos grandes diferenciais do documentário: a utilização da voz *over* da cineasta, num tom extremamente confessional, íntimo, falando quase que para dentro (como se estivesse pensando alto), para expressar seu conflito como diretora latino-americana sobre a identidade perdida de Carmen e o que ela representava. Durante esse processo, a cineasta começou a perceber paralelos entre ela e seu objeto:

Foi uma descoberta para mim como brasileira. Eu sempre tinha visto Carmen como alguém que tinha feito concessões e virado as costas para o Brasil em nome dos Dólares. Então, à medida que eu explorava sua vida, vi o grande talento que ela era e a maneira como ela ficou distorcida em Hollywood. Comecei a sentir a angústia que ela sentiu. Como brasileira morando nos Estados Unidos, consegui me identificar com seu sentimento de alienação¹¹⁶.

Numa articulação sofisticada, o tom confessional da voz *over* da cineasta insere no filme uma dupla questão: numa primeira camada é uma voz afetiva (que não se identifica) que procura Carmen por trás da máscara de sempre, por arquivos internacionais, por museus etc. Esse tom reflexivo questiona e expõe as fragilidades e dúvidas do processo de realização do filme, como lembra Bill Nichols (2005):

¹¹⁶ Depoimento de Helena Solberg no *press release* do filme.

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas ideias passam a ser suspeitas. O fato de que essas ideias podem forçar uma crença fetichista inspira o documentário reflexivo a examinar a natureza de tal crença em vez de atestar a validade daquilo em que se crê. Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa (NICHOLS, 2005, p. 166).

Ao expor as fragilidades do processo fílmico e suas incertezas, o filme lembra que cinema é construção. Por trás do “fetiche” do que vemos e ouvimos na tela, existem pessoas que pensam e articulam o material fílmico e isto está colocado, de forma indireta, a partir da voz *over*.

Uma segunda questão que emerge a partir da voz *over* reflexiva é a relação de proximidade entre a cineasta e seu objeto, Carmen Miranda. Ambas partiram do Brasil para os Estados Unidos e lá se impuseram no mercado de trabalho. Sem nunca deixarem de ser latino-americanas. Ao falar de Carmen Miranda, Helena Solberg fala de si mesma. Para José Carlos Avellar, essa aproximação entre cineasta e personagem está na natureza do documentário:

Isso de falar de si, descolar-se de si para falar de uma questão que é presente também numa outra pessoa é muito da experiência do documentário. Por que eu fico interessado em alguém que começa a me contar uma história? Eu vivo aquela história de algum modo. Por que me interessa a história dele? Por que eu sou solidário a ele naquele momento? De algum modo ele está me dizendo algo que eu também vivi. [...] O Eduardo Coutinho repete, algumas vezes, ninguém leva isso muito a sério: “Eu falo de mim ouvindo os outros. Eu vou conversar com os outros para resolver um problema meu. Eu não apareço, eu não existo porque eu existo nos outros”¹¹⁷.

O uso da reflexividade na voz *over* ou na voz *off*, geralmente do próprio diretor, tem marcado presença no documentário contemporâneo brasileiro como em *Babás*, 2009, dir: Consuelo Lins; *Dzi Croquettes*, 2009; dir: Tatiana Issa e Raphael Alvarez; *Edifício Master*, 2002, dir: Eduardo Coutinho, entre outros. Mas,

¹¹⁷ José Carlos Avellar, em entrevista a Mariana Tavares, no Rio de Janeiro, em 12.01.10, para esta tese.

no início da década de 1990, esse dispositivo não era comum na produção documental. Ao assumi-lo, a cineasta correu riscos. Esse foi o primeiro filme em que utilizou amplamente esse dispositivo. Chegou a hesitar em utilizá-lo e foi incentivada pelo consultor de roteiro do filme, o cineasta Antônio Calmon, e pela roteirista Elena Soárez:

Eu me lembro que tinham duas pessoas importantes aqui no Brasil nessa época, que foram o Antônio Calmon e a Elena Soárez, com quem eu me correspondia intensamente, por *fax*. Naquela época era *fax*, não tinha celular, não tinha nada. Eu mandava *fax* com perguntas: “Estou no desespero, está tudo errado, isso aqui não está certo!” E o Calmon dizia: “Helena, vai fundo! Vai fundo!” Porque eu não queria fazer a narração, eu não aguentava ouvir minha voz. Sabe quando sua voz te incomoda? Quando você acha que sua voz é de outra pessoa? E encontrar um tom... Eu lia aqueles trechos durante a noite, andando sozinha no escuro, procurando entender qual era o tom. Eu narro em inglês e narro em português¹¹⁸.

Como a cineasta não se identifica no filme como narradora da voz *over* (apenas ao final surpreende-nos nos letreiros: “Dirigido e narrado por Helena Solberg”), o espectador tem a impressão de que se trata da voz de uma amiga, alguém que conheceu Carmen Miranda. De uma terceira pessoa que procurou pela identidade da cantora e questionou: Quem era a garotinha que estudou num colégio de freiras na Lapa, no Rio de Janeiro, escola destinada aos filhos de pobres imigrantes europeus? Quem era a jovem que transitava com desenvoltura por um ambiente eminentemente masculino de músicos e jovens compositores no Brasil dos anos de 1930? Quem foi essa mulher que, quando chegou aos Estados Unidos e foi recebida pela imprensa norte-americana, parecia uma boba ao pronunciar palavras desconexas no parco vocabulário que possuía em inglês, soltando pérolas do tipo “*the north american men are potatoes* (os homens norte-americanos são batatas)?!”

Mais do que identificar essa voz, o importante é a dimensão que ela traz para o conteúdo fílmico. A reflexividade sugere um outro plano – o da memória afetiva, da subjetividade de quem narra e da própria Carmen, do imaginário coletivo (norte-americano e brasileiro) sobre Carmen Miranda e do desejo da

¹¹⁸ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em 13.01.10, no Rio de Janeiro, para esta tese.

diretora em identificar a mulher por debaixo da máscara e do rosto que perdia seu frescor e autenticidade ao longo dos anos.

O tom da voz *over* é tão autoral que Helena Solberg chega a inserir, no início do filme, uma fotografia dela própria, aos dois anos de idade, com um gesto com as mãos e braços parecido com os de Carmen Miranda; e outra fotografia dela (Helena Solberg) já maior, com sete anos aproximadamente, estabelecendo um contraponto no filme entre seus tempos de colegial, estudante de um colégio de freiras para meninas da classe média-alta no Rio de Janeiro e a pré-adolescência de Carmen que tinha contato permanente com o samba e os músicos que desciam dos morros cariocas para cantar nas rádios nos anos de 1930.

A reflexividade introduz, também, um elemento perturbador, intrigante para a recepção do filme, como na sequência que transcrevemos a seguir:

O que mais me fascina nela é a imagem. Como se houvesse alguma coisa escondida atrás de uma máscara impenetrável. Tenho tido sonhos estranhos sobre ela que têm me obcecado. Sonhei que Carmen volta para a vida, para resolver algumas questões. Alguns assuntos pendentes. Ela foge do museu que a tornou prisioneira e volta para Aliviada, em Portugal, onde nasceu.

Enquanto a voz *over* pronuncia essas frases, vemos a imagem de Carmen que sai de uma das vitrines de seu museu e foge sorrateiramente. O clima é de suspense. Cordas de um violino pontuam a cena. Ao atravessar a porta do museu, ouvimos o som de um vidro que se quebra. Em seguida, surpreendemo-nos com o pé de Carmen Miranda em sua inconfundível sandália plataforma, no lombo de um burrico. O som é de uma canção portuguesa. Estamos em sua terra natal. E estamos também no terreno da ficção.

O uso da ficção, outro grande diferencial do filme, se dá de duas formas: primeiro, na reconstituição de momentos que fazem parte da história da cantora, como quando ela cai desfalecida em seu quarto em Beverly Hills na noite de sua morte, em agosto de 1955, logo depois de ter se apresentado ao vivo para a Rede de Televisão NBC, no *show* de Jimmy Durante; ou quando é recebida com frieza pela elite convidada pelo então Presidente Getúlio Vargas para uma apresentação no Cassino da Urca; ou, ainda, quando chega de navio ao porto de Nova York e,

como uma pessoa artificial, profere frases desconexas para os americanos. Todas essas situações foram encenadas para o filme.

A segunda forma no uso da ficção é a partir da criação de situações relacionadas à memória afetiva: a atriz Letícia Monte, irmã da cantora Marisa Monte, interpreta Carmen Miranda adolescente na recriação de situações de seu cotidiano: acenando da sacada de sua casa no centro do Rio de Janeiro, ao lado de seu pai; correndo na praia, num maiô de época e dando beijinhos para a câmera; ou trabalhando nos chapéus que ela criava e vendia para a sociedade carioca dos anos de 1930. Essas sequências foram criadas em preto-e-branco (P&B) e montadas em velocidade acelerada, para dar a impressão dos filmes caseiros da década de 1930.

A Carmen Miranda adulta que vai para os Estados Unidos é interpretada pelo artista transformista Erick Barreto¹¹⁹, que já havia montado vários *shows* em que a interpretava, tendo estudado minuciosamente seus gestos e coreografias, como comenta Helena Solberg: “ele era a pessoa que melhor fazia a Carmen possível e imaginária. Ele estudou todos os gestos dela. A transformação de Erick era uma coisa realmente incrível”.

Quem apresentou Erick Barreto a Helena Solberg e David Meyer foi Aurora Miranda, irmã de Carmen. Quando perguntavam a Aurora Miranda se ela conhecia alguém que fazia uma imitação verossímil de Carmen, ela respondeu: “Eu não conheço nenhuma mulher, mas conheço um homem!” Quando ela viu Erick como Carmen Miranda pela primeira vez caiu em lágrimas diante de tamanha perfeição¹²⁰.

Para José Carlos Avellar, ao utilizar um transformista na representação de Carmen Miranda, Helena Solberg documentou também outro aspecto importante da vida cultural brasileira:

¹¹⁹ Erick Barreto (1961–2008) nasceu no Nordeste do Brasil, no estado de Pernambuco. Ele abandonou uma carreira promissora como banqueiro em seu estado para seguir uma carreira bem diferente. Trocou o terno cinza de banqueiro pelas cores exuberantes dos figurinos de Carmen Miranda em Hollywood. Erick copiou, ele mesmo, cada elemento do figurino de Carmen Miranda em todos os seus filmes hollywoodianos. Ele passou incontáveis horas pesquisando todos os seus gestos e maneirismos, aprendendo meticulosamente a sincronizar seus lábios às canções em português e em inglês que ela cantava. Como artista transformista, Erick Barreto fez carreira imitando Carmen e outras cantoras brasileiras, com um profissionalismo impressionante. Eram comuns suas participações em programas de televisão, como Sílvio Santos, Programa da Hebe etc. Para atuar em *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, Erick Barreto viajou para Portugal, Inglaterra e Nova York (*press release* do filme - tradução nossa).

¹²⁰ *Press release* de divulgação do filme.

O fato de Carmen Miranda no filme ser interpretada por um travesti é um documento de algo que ocorre na vida brasileira em que Carmen é um ícone do travesti brasileiro. Era um jogo muito hábil e muito sutil. Se você não liga a questão do travesti à questão da representação, não perde nada. Não precisamos saber que é um travesti que está fazendo a Carmen. É uma pessoa que está interpretando e, portanto, é apenas uma cena de ficção para representar uma coisa que não foi documentada. E, ao mesmo tempo, se você sabe dessa questão, a ficção se transforma também num documento. Não há como separar uma coisa da outra¹²¹.

Embora haja significativas diferenças entre travesti¹²² e transformista¹²³ e o artista Erick Barreto seja um transformista, o fato de o filme trazer um homem para representar Carmen Miranda não deixa de ser também uma referência às representações da cantora por homens no Brasil, notadamente os travestis, embora não fosse esse o objetivo do filme.

Além da verossimilhança entre o transformista Erick Barreto e Carmen na representação de passagens da vida da cantora, a cineasta também se apropriou dessa representação como “imagem” de Carmen para associá-la ao que os estúdios norte-americanos haviam feito com a própria imagem da cantora:

Decidimos tentar usar o *fake* em nossa vantagem. Mas o uso de atores na encenação de alguns momentos na carreira de Carmen deveria ser feito com muito cuidado para não criar dúvidas a respeito da veracidade do material em geral. A ideia do *fake* tem fundamento na imagem que Hollywood criou de Carmen. Uma imagem que começou real, mas que foi transformada em algo mais, uma imagem que era desconfortável para nós, brasileiros, quando o Brasil estava buscando sua identidade. No entanto, nós (brasileiros) rejeitamos Carmen por muito tempo. Nossa reconciliação com ela é, de alguma forma, nossa reconciliação com nós mesmos¹²⁴ (grifo nosso).

A ficção ainda está presente na encenação/interpretação de quatro vezes importantes:

¹²¹ José Carlos Avellar, em entrevista a Mariana Tavares, em 12.01.10, no Rio de Janeiro, para esta tese.

¹²² Travestis são pessoas que vivem uma parte significativa do dia ou mesmo o dia-a-dia como se fossem do sexo oposto. Além de se travestirem com roupas, utilizam um nome social, corte de cabelo, adotam um modo e timbre de voz consoantes com o sexo almejado. O uso de hormônios e a realização de cirurgias estéticas, incluindo próteses de seios e aumento dos glúteos, também são adotados com frequência.

¹²³ Transformista é uma pessoa que veste roupas do sexo oposto com intuítos artísticos/comerciais, sem que esta atitude necessariamente interfira em sua orientação sexual.

¹²⁴ Depoimento de Helena Solberg no *press release* do filme.

- Interpretação da voz de Carmen Miranda lendo uma antiga carta de amor de sua autoria para seu primeiro namorado, Mário Cunha. A voz tem timbre e sotaque semelhantes aos da cantora.
- Interpretação da voz do padre que a teria batizado em Aliviada, Portugal, lendo sua certidão de batismo, sobre uma sequência externa e interna de imagens da igreja e pia batismal onde realmente Carmen Miranda fora batizada.
- Interpretações feminina e masculina das locuções radiofônicas dos anos de 1940 nos Estados Unidos, que pontuam vários momentos do documentário: anunciando sua chegada em NY; noticiando sua participação em diferentes filmes; seu casamento com o produtor norte-americano David Sebastian etc. Para a interpretação feminina que tem o papel duplo de radialista e comentarista no filme, Helena Solberg convidou a atriz Cynthia Adler. Todos os seus diálogos foram transcrições literais de notícias da época.
- Interpretação da voz do jornalista David Nasser, em uma crítica bombástica na imprensa brasileira, onde ele injustamente escreveu: “Carmen esqueceu a língua portuguesa, desaprendeu o ritmo do samba que a notabilizou, trocou as rendas da baiana pela fantasia de *cow girl* do Texas e se entregou às tropas de ocupação.”

O uso da ficção e da reflexividade no filme geram a aproximação entre a diretora, o público e o tema do documentário. Uma estratégia hábil para atingir o principal objetivo de Helena Solberg: assumir nossa dívida (como brasileiros) perante Carmen e lhe devolver sua história. Ao reestruturar sua história e sua imagem, Helena Solberg reestrutura nossa própria imagem refletida em Carmen. Outro jogo hábil do filme que foi lançado num momento fundamental da história recente do cinema brasileiro: o período da chamada Retomada do Cinema Nacional, depois da devastação da era Collor.

O pesquisador José Carlos Avellar lembra que o filme *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* livrou-se da situação trazida pela era Collor. O documentário foi produzido nos Estados Unidos com orçamento em torno de 700 mil dólares (cerca de dois milhões de reais na época), um orçamento considerável, principalmente em se tratando de um documentário que, em sua

maioria, apresenta orçamentos inferiores aos das ficções. O produtor David Meyer lembra que, quando começaram a produção do longa, o orçamento era bem mais baixo. Mas com a aquisição dos direitos das músicas e dos filmes com Carmen Miranda, as viagens internacionais, as pesquisas, o filme foi crescendo à medida da complexidade do personagem que iam descobrindo ao longo do processo:

Foi um filme que quase nos matou também porque ele ficou maior do que imaginamos quando começamos. Pelo tamanho e importância dessa figura no mundo. Era maior do que nós imaginávamos. E depois de um ano, foi ficando cada vez mais claro isso para a gente. Pessoas dos quatro cantos do mundo entravam em contato, dizendo que ficaram sabendo que o filme estava sendo feito e que queriam participar, que tinham coleções a respeito de Carmen etc. Tem gente no mundo inteiro apaixonada por Carmen. O filme acabou custando muito mais do que era para custar. Eu refiz o orçamento milhares de vezes¹²⁵.

Para José Carlos Avellar, o fato de o filme ter sido lançado no Brasil em 1994, num momento em que procurávamos avidamente a afirmação de nossa própria identidade e autoestima como nação cultural, foi extremamente favorável ao filme. O pesquisador lembra que, em 1990, com a extinção da Embrafilme, do Concine e da Fundação do Cinema Brasileiro pelo governo Collor, houve perda de contato do público com a produção nacional. E o que acabou produzindo um contato de produção com alguma regularidade foi muito o documentário ou a ficção histórica ou a ficção que abordava um episódio qualquer da vida brasileira:

Acho que esses foram impulsos fortes. Foi uma forma de voltar a nos ver aí já com a televisão, a internet, daquela mesma maneira lá dos anos 60. Ou seja: vamos misturar os modelos de ficção com modelos de documentário. Quer dizer, a recuperação da autoestima passa não pela repetição de um modelo de ficção já conhecido, mas por um coisa que mostra o que nós somos agora. Na medida em que houve uma interrupção de conversa entre os filmes e os espectadores e que nós tivemos um governo que dizia que estávamos no Quarto Mundo, que bom é o que se fazia no Primeiro Mundo, o primeiro gesto foi de dizer: “Nós não somos tão feios assim, nós não somos tão desastrosos assim, nós não somos tão desorganizados assim. Tem algumas coisas aqui que são legais, são criativas, são bonitas”. Foi essa a aproximação que gerou uma nova tomada¹²⁶.

¹²⁵ David Meyer, em entrevista a Mariana Tavares, para esta tese, em 13.01.10.

¹²⁶ José Carlos Avellar, em entrevista a Mariana Tavares, no Rio de Janeiro, em 12.01.10, para esta tese.

Foi nesse contexto de retomada de nossa autoestima que a cineasta veio ao Brasil lançar o documentário no 27º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, um dos mais politizados do país. Helena Solberg e David Meyer praticamente tiraram a cópia em 35 mm do laboratório em Nova York e entraram no avião para o Brasil sem terem assistido ao filme projetado na tela de cinema (1994; 1995). O Festival de Brasília já estava chegando ao fim e todos davam por certo a vitória absoluta de *Louco por Cinema*, de André Luis de Oliveira. *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* foi o último longa-metragem a ser projetado na tela da mostra competitiva de longas-metragens.

Eu me lembro que eu fiquei em estado de choque. As pessoas aplaudiam no meio da sessão. O filme estava passando e as pessoas levantavam e aplaudiam. Porque havia uma questão política sobre Carmen no Brasil. Nós não tínhamos ideia da reação do público. Nós tomamos um ângulo da história que nunca tinha sido explorado. Examinar essa imagem dentro do contexto da política da boa vizinhança, o governo de Getúlio (Vargas). A questão de você se perder na tradução, *lost in translation*, “tá” no filme. Ela vai se perdendo e aquilo tudo vai virando um circo. E é muito doloroso. Quando eu comecei o filme nem tinha ainda essa coisa clara na minha cabeça. Na medida em que você começa a olhar as imagens e ver o que foi acontecendo... é bravo¹²⁷.

No Festival de Brasília, o filme recebeu o prêmio de melhor filme segundo o júri popular, o Prêmio Especial do Júri e da Crítica. Foi selecionado para vários festivais no país e vendido para emissoras de televisão, como GNT e Canal Brasil. O filme continua a ser solicitado com regularidade para mostras e exibições em emissoras de televisão. Para José Carlos Avellar, *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* provocou uma identificação imediata no público brasileiro: “O que Helena (Solberg) fez se insere no quadro da retomada e fez com que a recepção do filme pudesse ser ideal. Ela toma como tema uma artista do Terceiro Mundo que saiu para o Primeiro Mundo. Ela toma como tema alguma coisa entre a ficção e o documental.”

A premiação e a receptividade do público no Festival de Brasília surpreenderam Helena Solberg e David Meyer, que haviam passado por um longo processo de imersão na realização do longa:

¹²⁷ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em 13.01.10, no Rio de Janeiro, para esta tese.

A gente estava muito fechado no filme. Nós trabalhamos loucamente nele. Foi muito difícil de editar porque tinham vários formatos de arquivo, todas as possibilidades, desde vídeo até 8 mm, 35 mm, 16 mm [...] E problemas de dinheiro: o filme parava, não podia continuar, não tínhamos mais dinheiro. Era uma fortuna cada imagem de arquivo¹²⁸.

David Meyer lembra que empreenderam um intenso trabalho de pesquisa para encontrar imagens inéditas de Carmen Miranda, numa época em que não havia internet. Foi um trabalho minucioso de investigação em arquivos de vários países:

Os arquivos estavam muito esculhambados e nós, procurando rolinhos de filmes. Eu me lembro, nos últimos meses, nós tínhamos três moviolas. Eu estava montando o filme em uma delas e havia mais duas mesas de montagem rolando. E nós íamos ao escritório todos os dias de manhã, oito e meia, por aí, e tinha gente lá trabalhando o dia inteiro. Às oito da noite, iam todos embora. Eu e Helena aproveitávamos aquelas horas ali para tentar colocar as contas em dia, retornar telefonemas e coisas do tipo. Tocava o *fax* e saíam contas assim: sessenta mil dólares! Saia no *fax* às dez e meia da noite que é uma coisa que vai te dar pesadelo! Aí, íamos para casa. Eu achei que eu ia morrer. Íamos para casa dormir completamente exaustos onze e meia da noite. Aí, eu acordava sempre uma hora depois. Uma e meia da manhã, duas da manhã, assim completamente perturbado e andava pela casa pensando: “Como que eu vou fechar essa conta?” Até ficar exausto! Aí, eu voltava para cama para dormir. E normalmente, naquela hora, a Helena acordava atordoada e ela dava umas voltas pela casa. E às sete horas da manhã, começava tudo de novo!¹²⁹.

Durante a montagem, enquanto uma equipe trabalhava o som em uma moviola, outra montadora – Amanda Zinoman – articulava sequências na segunda moviola. E David Meyer, na terceira. Helena Solberg ficava entre as moviolas de David e Amanda ou, então, David Meyer montava uma sequência e chamava as duas para assistirem. Um processo dinâmico com um diálogo permanente entre os três e os demais da equipe.

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ David Meyer, em entrevista a Mariana Tavares em 13.01.10 para esta tese.

Na verdade aquele filme foi mudando ao longo do processo, parcialmente porque ele era muito maior do que nós imaginávamos. Havia muito mais riquezas, mais coisas. E também porque a gente queria fazer um filme, quando nós entendemos que havia essa riqueza, nós não queríamos fazer um filme careta, previsível. Queríamos fazer um filme à altura do assunto. Aí, virou um desafio. Queríamos, por exemplo, aumentar o filme para 35 mm¹³⁰.

Helena Solberg e David Meyer começaram a rodar o filme em 16 mm, a bitola usual utilizada nos documentários na época. A safra dos seis filmes documentários que realizaram anteriormente para a Rede Pública de Televisão americana PBS tinha sido feita também na bitola de 16 mm, que permite equipamentos mais leves do que a complexidade e o peso do equipamento para se filmar na bitola profissional de 35 mm. Outra vantagem do 16 mm é a redução da equipe. Para filmar na bitola, basta uma equipe reduzida com aproximadamente cinco pessoas.

Com o desejo de ampliar o filme para a bitola profissional de 35 mm, Helena e David passaram a filmar tudo em Super-16, que tem a mesma janela que permite depois a ampliação para 35 mm.

Tudo isso num momento de transição do sistema ótico para o digital. Se tivéssemos feito o filme dois anos depois, teria sido muito mais simples. Teríamos feito tudo no digital e passaríamos para o negativo 35 mm depois. Mas quando fizemos, era ainda o processo antigo, totalmente ótico. Um processo caro que demorava tempo no laboratório. Depois tinha que refotografar todo o negativo do filme e aumentar para 35 mm. Um processo antigo, demorado e caro¹³¹.

Como dissemos anteriormente, o processo de investigação de imagens e informações para o filme foi também intenso e minucioso. Helena Solberg e David Meyer colocaram anúncios em jornais de vários países:

Anunciamos que estávamos fazendo um filme e que gostaríamos de saber qualquer coisa sobre Carmen: pessoas que tinham informações sobre Carmen ou que tinham algum depoimento a dar ou que a conheceram. [...] Além de todos os arquivos no mundo inteiro que nós examinamos¹³².

¹³⁰ *idem*.

¹³¹ *Idem*.

¹³² Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em 09.06.05, para a dissertação de mestrado.

Fotografias, artigos de jornal, cartas escritas pela cantora, imagens de nove filmes que ela realizou para a *20th Century Fox*, Cinédia, *Columbia Pictures* e *Republic Pictures Corporation* estão impressos em *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*. Entre as raras imagens de arquivo, a chegada do caixão de Carmen Miranda ao Brasil, em agosto de 1955, e a multidão que acompanhou seu enterro pelas ruas do Rio de Janeiro; arquivos pessoais em película de Carmen com a família e amigos; além de cenas de outros filmes que ajudaram a reconstruir sua história, como desenhos animados e comédias que a parodiavam.

O documentário apresenta, ainda, depoimentos raros de dezesseis pessoas que conviveram com a cantora: o antigo namorado, Aloysio de Oliveira¹³³, diretor do Bando da Lua (que a acompanhou aos Estados Unidos) e também responsável pelo repertório de seus *shows*; Aurora Miranda¹³⁴, irmã seis anos mais nova, que em vários momentos dividiu o palco com Carmen e que com ela morou em Beverly Hills; a governanta colombiana de Carmen Miranda nos Estados Unidos, Estela Romero; o jornalista e amigo de Carmen Miranda, Caribé da Rocha; os compositores que criaram canções especialmente para ela: Synval Silva¹³⁵ e Laurindo Almeida; o primeiro namorado de Carmen Miranda, Mário

¹³³ Músico, produtor, empresário, Aloysio de Oliveira é uma figura lendária da história da música brasileira. Seu grupo “Bando da Lua” acompanhou Carmen Miranda por alguns anos no Brasil e por quinze anos nos Estados Unidos. Aloysio foi amigo, empresário, agente, tradutor e, ocasionalmente, amante de Carmen Miranda durante os mais de vinte anos em que conviveram. Sua participação foi capital para a realização do documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*. Aloysio também emprestou sua voz para o personagem do Zé Carioca em vários filmes da Disney. Após a morte de Carmen, em 1955, ele se tornou diretor artístico da gravadora Odeon (atual EMI) no Brasil, onde ele foi fundamental para lançar, no país, a bossa nova. Escreveu várias músicas com o grande compositor brasileiro Tom Jobim. Foi o fundador da gravadora Elenco e o produtor dos álbuns de Sarah Vaughn no Brasil. Morreu em Los Angeles, onde morava nos últimos anos de sua vida, com 80 anos de idade, em janeiro de 1995 (*press release* do filme – tradução nossa).

¹³⁴ Aurora Miranda (1915–2005), irmã de Carmen Miranda, seis anos mais nova, foi cantora e atriz no Brasil e também nos Estados Unidos. Bem nova, ela começou a acompanhar a irmã mais velha em todos os seus compromissos profissionais e cedo começou a dividir o palco com ela. Aos dezoito anos de idade, Aurora Miranda fez sua primeira gravação. Rapidamente, as irmãs Miranda estavam fazendo *tournées* pelo Brasil e Argentina. Aurora fez mais de 250 gravações em sua carreira no Brasil. Nos Estados Unidos, atuou no famoso filme da Disney *Os três cavaleiros*. Aos 80 anos de idade, atuou no longa de Cacá Diegues, *Dias Melhores Virão* (*press release* do filme - tradução nossa).

¹³⁵ Synval Silva (1911-1994) foi compositor, músico, cantor e sambista. Um dos grandes inovadores do samba. Nasceu em Juiz de Fora-MG. Chegou ao Rio de Janeiro quando o samba estava sendo criado e passou a tocar com os músicos e compositores daquele momento. Escreveu várias composições para Carmen Miranda. A mais conhecida é “Adeus Batucada”, que se tornou uma marca registrada da cantora no Brasil. Morreu aos 90 anos de idade, quando o documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* estava sendo finalizado (*press release* do filme - tradução nossa).

Cunha ¹³⁶; além de amigos e atores. Um elenco precioso de pessoas, a maioria na casa dos oitenta anos de idade, que trouxeram frescor, veracidade e, sobretudo, informações raras. São protagonistas da história de Carmen Miranda. Pessoas que conversaram, amaram, trabalharam, divertiram-se com ela. Vozes fundamentais que Helena Solberg resgatou ainda em vida. *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* é, assim, um filme de urgência.

Era preciso resgatar essas pessoas e gravar seus testemunhos a respeito de sua convivência com Carmen, antes que morressem.

Além de analisar a imagem de Carmen Miranda no âmbito da política da boa vizinhança entre Estados Unidos e América Latina, a cineasta também abordou outro aspecto que ainda não havia sido tratado a respeito da cantora: a originalidade de sua expressão falada e cantada, outro tema caro à própria cineasta, como lembra Avellar:

A atenção de Helena nessa questão é forte. Ela dizia: “Veja como ela diz *Bananas é meu negócio*. Tem todo um erro de concordância na frase em inglês”. Ao mesmo tempo, o que a encanta em Carmen Miranda é o modo que ela canta, ela transforma um som sem significação numa coisa expressiva. Os americanos não entendiam nada do que ela estava cantando, mas era de tal modo expressivo nos gestos, no olhar, que passa a ser uma imagem verbal fortíssima que a Carmen Miranda sublinha com gestos, mas que é uma expressão vocal cantada, modulada que ela transfere também quando ela nos filmes que fez nos Estados Unidos fala um texto dentro de um diálogo¹³⁷ (grifo nosso).

A expressividade de Carmen é reiterada ao longo do filme. Helena Solberg deixa clara a sua curiosidade sobre a ascensão de Carmen no país, sem que os norte-americanos conseguissem compreender uma palavra sequer do que ela dizia. Num certo momento, Carmen Miranda “encantou” a palavra falada e cantada com sua expressão própria, singular. Encanto que apenas os grandes artistas conseguem provocar:

¹³⁶ Mário Cunha foi duas vezes campeão mundial de remo pelo Brasil. Em 1925, era um homem bonito quando conheceu Maria do Carmo Miranda da Cunha, com dezesseis anos de idade. Ela trabalhava numa loja de gravatas para homens. Eles se apaixonaram e namoraram por sete anos, quando Carmen já havia se tornado uma estrela.

¹³⁷ José Carlos Avellar, em entrevista a Mariana Tavares, em 12.01.10, no Rio de Janeiro, para esta tese.

Como é que uma pessoa que não fala inglês vai aos Estados Unidos, canta na televisão, no cinema, se transforma numa personalidade do mundo artístico americano sem dominar o idioma local, mas conquistando as pessoas por uma expressão vocal, verbal? Fazendo da voz aquilo que alguns cantores de *jazz* faziam num outro sentido, um instrumento musical. O instrumento musical de Carmen é todo ele cheio de sons. Que parecem ter sentido numa língua que nós não conhecemos. Ela bota uma frase em português, uma frase em inglês e sonoridades que não são nem da língua inglesa, nem da língua portuguesa que pertencem muito a uma coisa dela. Isso é um dos pontos comuns, talvez nem trabalhados conscientemente, mas que faz parte do interesse de Helena Solberg¹³⁸.

Soma-se a esse encanto pela expressão vocal cantada e falada de Carmen Miranda o encanto, também, por sua expressão gestual. Os trejeitos, as coreografias e todo o personagem criado por Carmen Miranda cujo figurino foi inspirado nos balangandãs, nas rendas e turbantes das baianas.

Assim como a garota da cidade de Diamantina, Alice Dayrell, no livro *Minha Vida de Menina* (que inspirou o filme *Vida de Menina*, de Helena Solberg) criou a personagem de Helena Morley para expor seus sentimentos e sua percepção do que acontecia à sua volta na cidade mineira na passagem do século XIX para o XX, Maria do Carmo Miranda da Cunha também criou uma personagem – Carmen Miranda – para subir aos palcos e expor sua interpretação vocal e gestual da música popular brasileira. Carmen Miranda foi apropriada pela indústria cinematográfica de Hollywood e elevada à última potência para atender a uma demanda política e também comercial, já que os norte-americanos adoravam Carmen Miranda, divertiam-se com ela, assistiam a seus filmes e *shows*. Como disse o cineasta Arnaldo Jabor numa crítica ao longa-metragem:

Carmen usava o corpo como se ela fosse uma “outra” que cantasse. Carmen teve a ideia do travestimento, a ideia de ser uma fantasia de si mesma, de ser uma outra, um “eu” sem centro. Carmen inventa a alegoria moderna viva e isto dá a ela a Semana de 22 e prefigura a indeterminação de hoje. Daí seu imenso fascínio atualíssimo. Daí os travestis adorarem-na (JABOR, 1995).

Nesse processo, houve uma perda da identidade de Maria do Carmo Miranda da Cunha ou simplesmente Carmen Miranda, que Helena Solberg

¹³⁸ *idem*.

obstinadamente remontou para as plateias brasileiras e internacionais. “O filme é o retrato cruel de seu rosto mudando”, disse mais uma vez Arnaldo Jabor (1995):

Os EUA são o país mais nacionalista do mundo, não se enganem. Carmen Miranda, a *sexy* alegria perfeita, foi sendo transformada pelos produtores num virago unissex, numa caricatura sinistra dela mesma. Foi rejeitada aqui como “americanizada” e deformada no Norte como uma reles chicana cômica.

Ao final do filme, como um posfácio, vê-se a fotografia de uma senhora ao lado de Erick Barreto transformado em Carmen Miranda. Pela última vez, ouve-se a voz de Helena Solberg pronunciar: “para terminar eu queria dizer que a minha mãe que uma vez não me deixou ir ao enterro de Carmen reconciliou-se com ela e agora está tudo bem em casa”.

O tom autoral é mais uma vez assumido e faz referência ao início do documentário, que traz as imagens do enterro de Carmen pontuadas pela voz *over* de Helena Solberg lamentando ter sido proibida, quando menina, de ir às ruas para o enterro. O filme termina abrindo novas possibilidades de interpretação sobre a vida da “pequena notável”, sua contribuição para a disseminação da música brasileira e, sobretudo, o reconhecimento que nós, brasileiros, lhe devemos.

Por fim, para compreender a abrangência do documentário, recorremos mais uma vez a Bill Nichols (2005):

Passamos a olhar mais atentamente. Os documentários politicamente reflexivos reconhecem a maneira como as coisas são, mas também invocam a maneira como poderiam ser. Nossa consciência mais exacerbada abre uma brecha entre conhecimento e desejo, entre o que é e o que poderia ser. Os documentários politicamente reflexivos apontam para nós, espectadores e atores sociais, e não para os filmes, como agentes que podem fechar essa brecha entre aquilo que existe e as novas formas que desejamos para isso que existe (grifo nosso) (NICHOLS, 2005).

Ao devolver a história da cantora brasileira, ao reunir os diferentes fragmentos de sua vida, *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* sugere que sua vida poderia ter sido outra, poderia ter tido desfecho diferente. Em determinado momento o tom reflexivo expressa que jamais poderíamos tê-la

deixado voltar aos Estados Unidos quando ela veio ao Brasil recuperar-se de um primeiro colapso nervoso. A última aparição pública de Carmen Miranda foi no *show* de televisão nos Estados Unidos, de Jimmy Durante, pela NBC, em agosto de 1955. Durante o programa, que era transmitido ao vivo, enquanto dançava com Durante, Carmen caiu sobre seus joelhos. Impossibilitada de continuar, murmurou para o apresentador: “Não consigo respirar”. Naquela mesma noite, aos 46 anos de idade, morreria de parada cardíaca, em sua casa em Beverly Hills.

Depois de três anos de pesquisa, a equipe do filme conseguiu localizar as imagens em película 16 mm dessa última aparição, nos arquivos de cinema e televisão da Universidade da Califórnia (UCLA). Essas imagens foram inseridas no documentário e mostram em *slow* a queda da cantora e sua saída de cena por uma porta no cenário do programa. A imagem de Carmen que saía de cena pela última vez era desgastada física e mentalmente ao longo dos quinze anos em que a cantora vivera nos EUA.

A voz *over* comenta essas imagens e nos devolve, ao longo do filme, a trajetória perdida de Carmen Miranda. Utilizada para expressar a angústia da cineasta frente ao que acontecera com a imagem da cantora, a voz *over* acabou por traçar dois planos no filme: o da memória afetiva, como se fosse a voz de alguém que conheceu e convivera com Carmen, e o plano da reflexividade, mostrando que cinema é uma construção que atravessa momentos de dúvida, de avanços e recuos durante o processo de investigação.

Outro elemento fundamental é o uso da ficção de três maneiras diferenciadas: na reconstrução de episódios da vida da cantora, na criação de situações relacionadas à memória afetiva e como metáfora da caricatura de Carmen Miranda materializada no *fake* a partir da interpretação do artista/transformista Erick Barreto. E temos aí outro grande diferencial que também contribui para certo estranhamento e para propiciar o clima de suspense. Esse é um dos raros exemplos do uso de um intérprete masculino na representação de uma mulher e, ao mesmo tempo, de um ícone feminino no cinema brasileiro contemporâneo.

Como já dito, o filme foi lançado num momento em que precisávamos resgatar nossa autoestima como nação, apresentando uma personagem brasileira que havia vivido, trabalhado e conquistado o Primeiro Mundo. Sua ascensão e

queda foram expostas para nos lembrar: é preciso nos reconciliarmos com Carmem. De certa forma, a reconciliação com a cantora representa a reconciliação com nós mesmos. E, também, a reconciliação da própria cineasta Helena Solberg com o Brasil.

Pouco tempo depois do lançamento do filme, a cineasta começa a ensaiar sua volta para o Brasil. O documentário faz também a síntese entre os dois olhares: o de uma brasileira (Helena Solberg) que vivia nos EUA e o de um norte-americano (David Meyer) habituado, desde pequeno, à imagem midiática de Carmen. Esse duplo olhar proporciona ao filme uma dupla nacionalidade.

Todos esses elementos somados ao intenso trabalho de pesquisa de imagens ao longo do três anos de realização, às vozes dos dezesseis entrevistados que deram seu último testemunho a respeito da cantora e ao trabalho de reconstrução da identidade perdida de Carmen Miranda como uma artista latino-americana que difundiu a canção brasileira no exterior, com estilo único, fazem de *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* um dos relevantes documentários brasileiros da década de 1990, assim como um dos filmes do período da chamada retomada do cinema nacional.

Com o filme, Helena Solberg faz uma síntese de sua experiência norte-americana e latina e abre o campo para prosseguir na investigação da expressão da palavra portuguesa escrita (*Vida de Menina*, 2004) ou cantada *Palavra (En)cantada*, 2009.

Em 2003, depois de três décadas vivendo nos Estados Unidos, a cineasta volta definitivamente a viver no Brasil. Em janeiro daquele ano, havia tomado posse o primeiro Presidente de esquerda do país, o ex-metalúrgico e líder sindical – Luiz Inácio Lula da Silva – que havia sido entrevistado por Solberg para o documentário *The Brazilian Connection (A Conexão Brasileira, 1982/1983)* quando era candidato da oposição na disputa pelas eleições ao governo de São Paulo.

A volta da democracia ao país e, como consequência, a descentralização das políticas de incentivo à produção do cinema nacional conformaram um cenário mais atraente que o que Solberg havia deixado três décadas antes, em 1971, quando ainda havia poucas políticas de estímulo à produção nacional e forte censura do regime militar.

O reconhecimento de *Bananas Is My Business* havia alavancado a produção de *Vida de Menina*, primeiro filme de Solberg totalmente rodado no Brasil. Produzir e filmar em seu país natal se tornara possível, mesmo que o processo de captação fosse longo.

Hoje, Helena encontra no Brasil vários assuntos que despertam seu interesse. Entre eles, a relação da literatura com a música popular brasileira. Como se daria no Brasil a relação entre a música popular e a poesia? A poesia levaria à música ou seria a música que levaria à poesia? Como se daria a conformação da canção no país no século XX? Questões presentes em seu mais recente documentário, *Palavra (En)cantada*¹³⁹, 2009, que será analisado no próximo subitem.

4.2 *Palavra (En)cantada* (2009)



FIGURA 5 - Cartaz de *Palavra (En)cantada*, 2009.

Fonte: Arquivo Radiante Filmes.

Palavra (En)cantada, 2009, é um documentário que parte da relação entre a poesia e a canção brasileira para traçar um amplo panorama da música popular

¹³⁹ Prêmio de Melhor Direção no Festival do Rio de Janeiro, em 2008. O documentário permaneceu por três meses em cartaz no RJ, recorde para um filme documentário.

no país, em momentos importantes – a conformação do samba nos anos de 1930; os antecedentes da bossa nova; o tropicalismo; o *rock* nos anos de 1980; o *rap* e o *hip hop* a partir da década de 1990 e a diversidade de estilos que encontramos na música popular brasileira contemporânea. Para traçar esse percurso, Helena Solberg conta com os depoimentos e performances artísticas de dezoito artistas entre músicos, poetas, intérpretes e pensadores da música brasileira. Como uma espécie de *leit-motiv* do filme, a relação da música com a palavra é reiterada nas questões que a cineasta estabelece para os artistas, incitando-os a refletir sobre o lugar da literatura em seus processos criativos.

A ideia do documentário nasceu de uma proposta do produtor cultural Marcio Debellian¹⁴⁰, que procurou a cineasta sugerindo a realização de um filme que abordasse a relação entre a música e a poesia no Brasil:

E eu disse que para eu me aprofundar em qualquer possibilidade de um filme, era preciso fazer uma pesquisa antes, para saber quais eram esses caminhos, do quê estávamos falando.[...] Então, o primeiro passo foi chamar o Júlio Diniz [...]. Ele é Diretor de Letras da PUC-RJ e teve uma reunião conosco e trouxe mais duas pessoas: a Heloisa Tapajós e o Fred Coelho. Então aí já tínhamos o nosso grupo de pesquisa. E eles foram incríveis. Nós convivemos uns cinco meses. Só estudando. Assim, realmente, lendo muito, ouvindo muita música. Discutindo muito. Isso foi essencial¹⁴¹.

Essa pesquisa antes das filmagens deu à cineasta a base e a segurança para as entrevistas que foram realizadas entre maio e junho de 2007 nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Essa preparação possibilitou, inclusive, a escolha dos chamados por ela de “gurus”, que contribuíram com suas ideias para o filme:

¹⁴⁰ Economista com pós-graduação em Marketing pela PUC-RJ, sócio-fundador da Debê – empresa de consultoria em comunicação e produção cultural. Ele assina o argumento, roteiro e a coprodução do documentário *Palavra (En) cantada*.

¹⁴¹ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, no Rio de Janeiro, para esta tese, em 13.01.10.

A escolha das pessoas, tanto o José Miguel Wisnik¹⁴² quanto o Antônio Cícero¹⁴³, quanto o Luiz Tatit¹⁴⁴, lemos muitos textos deles, para entender, realmente, o que eles tinham a dizer. Eles são pensadores. O Wisnik é meio que um filósofo com uma relação forte com a música. Antônio Cícero também. Luiz é um técnico da palavra, músico também e excelente letrista. Então isso é uma coisa muito excitante. Novamente, voltando à minha obsessão com o mundo das ideias e dos conceitos e da palavra, eu estava onde eu queria. Porque tinha essa questão da literatura. Eu acho que quando eu comecei a fazer as entrevistas, fomos encontrando outros caminhos. Os entrevistados com suas respostas começaram também a nos conduzir para outros assuntos. A elucidar, a iluminar outros assuntos. Isso é muito importante. O documentário se faz na mesa de edição [...] ¹⁴⁵ (grifo nosso.)

As entrevistas sugeriram outros caminhos durante o processo de filmagem, um método recorrente no trabalho da cineasta em que os temas se desdobram à medida que Solberg realiza suas entrevistas. Um processo dinâmico no qual o assunto inicial se transforma num impulso para a composição de amplos painéis a respeito dos temas investigados. Como nos documentários realizados em sua fase política, em que investigou países como Nicarágua, Chile e Bolívia. Neles, o contato com as pessoas conduzia a outras entrevistas e o tema se estendia.

No encontro com os músicos e artistas para esse documentário, Solberg parte da relação de cada artista com a literatura para propor questões a respeito da formação cultural de cada um, sua linguagem, seu estilo e influências, sem perder de vista o mote da literatura. Nesses encontros surgem histórias sobre a infância de Maria Bethânia e as escolas públicas em Santo Amaro, na Bahia;

¹⁴² José Miguel Soares Wisnik é compositor, cantor, pianista, ensaísta, professor de Literatura Brasileira da USP. Publicou vários livros sobre literatura e música, entre os quais *O som e o sentido – uma outra história da música* (Companhia das Letras, 1989) www.palavraencantada.com.br

¹⁴⁴ Antônio Cícero é poeta e ensaísta. Autor de livros de poemas e ensaios filosóficos, como *A cidade dos livros* (2002) e *O mundo desde o fim* (1995), entre outros. Tem trabalhos publicados com Waly Salomão, Eucanaã Ferraz, como *Nova Antologia Poética de Vinícius de Moraes*. Também é letrista em parcerias com Adriana Calcanhoto, João Bosco e Marina Lima, sua irmã. Atualmente, é colunista do Jornal Folha de São Paulo (www.obarco.com.br).

¹⁴⁵ Luiz Augusto de Moraes Tatit é compositor, cantor, violonista e professor do Departamento de Linguística da USP. Autor de vários livros na área da linguística e da semiótica: *A Canção: Eficácia e Encanto* (ed. Atual, 1986), *Semiótica da Canção: Melodia e Letra* (ed. Escuta, 1994), *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil* (Edusp, 1996) etc. Ligado à chamada *Vanguarda Paulistana*, sua carreira de músico teve início com a criação do Grupo Rumo, com a qual gravou vários discos entre 1981 e 1992 (www.palavraencanta.com.br).

¹⁴⁶ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, no Rio de Janeiro, em 10.01.11, para esta tese.

sobre a relação de Chico Buarque com o escritor João Cabral de Melo Neto quando Buarque realizou a adaptação musical para o teatro, do auto de Natal de João Cabral, *Morte e Vida Severina*; sobre a infância da compositora Adriana Calcanhoto em Porto Alegre, no Rio Grande Sul etc.

A reflexividade, presente de maneira significativa em filme anteriores de Solberg (*Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, 1995; *From the Ashes... Nicaragua Today*, 1982; *The Emerging Woman*, 1974 etc.) surge em *Palavra (En)cantada* apenas nas imagens de *making of* montadas na ficha técnica. São imagens em que vemos Helena Solberg no *set* de filmagem conversando com os entrevistados, fazendo perguntas etc. São situações que revelam a equipe das filmagens e os equipamentos utilizados como a câmera *high definition* (HD). Trata-se do primeiro documentário de Solberg realizado no formato digital, bem mais prático que o 35 mm do filme anterior, *Vida de Menina*, 2004, na opinião do produtor David Meyer.

Em poucos momentos do filme ouvimos a voz de Solberg realizando uma ou outra pergunta que foram mantidas no filme, quando se fez estritamente necessário. A reflexividade – na qual o processo de construção do filme é explicitado, muitas vezes, na voz *over* da própria cineasta – é reduzida às imagens finais de *Palavra (En)cantada*.

Quem fala no documentário são os músicos/pensadores. O filme propõe, a partir da montagem de Diana Vasconcelos e Helena Solberg, um desenho da trajetória da música popular brasileira no século XX.

Se a expressão artística de cada músico/compositor é alvo do interesse de Helena Solberg, essas expressões que constituem uma polifonia de vozes, canções e performances artísticas foram articuladas em função desse desenho, que é construído na montagem, com atenção especial aos momentos de transformação da música, como já dito.

Eu “achava ele” um filme denso, um filme de ideias, total de ideias. E eu sempre com medo dessa minha tendência a ficar fascinada com essa coisa das ideias e da palavra e de que ficasse um filme acadêmico, didático, denso e chato. Só que os meus entrevistados, cada um com mais graça que o outro, são cantores maravilhosos! E deu para eles entreterem as pessoas. Porque eles dão um *show*¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, no Rio de Janeiro, em 10.01.10 para esta tese.

Nessas performances, a espetacularização existe em função do tema inicial: a relação entre a música e a literatura. O músico Tom Zé brinca com as palavras ao tocar uma de suas músicas no violão; o compositor Lenine joga com as vogais e diz que no Brasil existem sete sons de vogais; Chico Buarque cantarola com o auxílio da partitura a canção *Palavra*, feita em coautoria com Edu Lobo. Buarque diz, no filme, que os versos existem em função da música, sem ela não fariam sentido, o que de certa forma contraria a tese do filme de que a poesia é que levaria à música e não o contrário.

Além do mais, estão mantidas no filme conversas que contrariam o foco do filme. Se eu me lembro bem, há uma conversa com Chico Buarque em que ele diz: “Isso não é poesia, isso é assim por causa da música. “Ta” vendo, repete por causa da música.” Quer dizer, a palavra descolada da música não tem sentido, entende? Que é exatamente a tese do filme: a palavra é que leva à musicalidade e não a musicalidade que leva à palavra. É isso que propõe o filme e, no entanto, num certo momento, tem alguém que diz o contrário. E vários dizem o que Helena Solberg acha, outros não¹⁴⁷.

Essa contradição comentada pelo pesquisador José Carlos Avellar cria um contraponto e possibilita que o filme não caminhe numa única direção. *Palavra (En)cantada* apresenta uma polifonia na qual dialogam diferentes vozes. O filme se insere no contexto dos documentários contemporâneos mais criativos, na acepção de Fernão Pessoa Ramos (2008):

No documentário contemporâneo mais criativo, há uma forte tendência a se trabalhar com a enunciação em primeira pessoa. É geralmente o “eu” que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida. O filme de depoimentos caminha nessa linha, mesmo quando as falas são articuladas pela presença do diretor (caso de Eduardo Coutinho, por exemplo) (RAMOS, 2008, p. 23-24).

Palavra (En)cantada é um filme de depoimentos, embora utilize, igualmente, imagens de arquivo e interpretações dos músicos. Para o pesquisador Hernani Heffner, Helena Solberg revela, com o filme, “estar extremamente afinada com a ideia de poética contemporânea, onde a língua não

¹⁴⁷ José Carlos Avellar, em entrevista a Mariana Tavares, no Rio de Janeiro, em 12.01.10 para esta tese.

só instrumentaliza o real, a língua cria o real”. E acrescenta: “Helena tem um olhar que se manteve contemporâneo ao longo de toda a sua trajetória artística”.

De fato, nesse filme, Solberg está há quatro décadas de distância de um filme como *The Double Day (A Dupla Jornada)* que ela realizou em 1975. Nele, os depoimentos foram articulados para defender a tese do filme. Documentário de militância realizado no auge do movimento feminista nos Estados Unidos, *The Double Day*, praticamente não traz depoimentos masculinos. Quando surgem, como já analisado, é para reafirmar o preconceito quanto às aptidões femininas no trabalho, o que justifica, no filme, a dupla opressão por que passam as mulheres: em casa e no trabalho. Em *The Double Day*, não há falas que possam pôr em risco a mensagem de exploração da mulher no sistema capitalista de produção no Terceiro Mundo.

Em *Palavra (En)cantada*, Helena Solberg corre o risco de ver a tese do filme contrariada. Aliás, a tese pode ser vista como um impulso, um tema inicial para provocar outros, mais do que, propriamente, uma ideia rígida preestabelecida.

Solberg está curiosa, aberta, para no encontro com o outro aprender e percorrer novos caminhos que ela não sabe aonde a levarão. Helena Solberg está aberta ao imprevisto, assim como os documentaristas contemporâneos.

O filme faz uso de raras imagens de arquivo identificadas pelo pesquisador de imagens, Antônio Venâncio, uma espécie de “detetive” de imagens que tem marcado presença em parte significativa da produção documentária contemporânea brasileira, notadamente na safra recente de filmes¹⁴⁸ que abordam diferentes aspectos da música no país:

¹⁴⁸ Na última década, temos assistido a um *boom* dos documentários sobre a música no país, em suas mais variadas vertentes – música clássica, movimentos da música popular brasileira ou músicos/intérpretes/compositores que tiveram contribuições relevantes para a música no Brasil. *Palavra (En)cantada* se insere nesse contexto. Essa série de longas-metragens merece um estudo aprofundado. Numa relação rápida, podemos citar *Uma Noite em 67*, 2010, dir: Renato Terra e Ricardo Calil; *Vinicius*, 2005, dir: Miguel Faria Júnior; *Loki-Arnaldo Baptista*, 2009, dir: Paulo Henrique Fontenelle; *Simonal: Ninguém sabe o duro que dei*, 2009, dir: Micael Langer, Calvito Leal e Cláudio Manoel, entre outros. Alguns críticos, como Amir Labaki, têm chamado esses filmes de “documentários musicais” (LABAKI, 2005).

Ele é pesquisador de imagens. Todos os filmes têm Venâncio. Ele está em todas. Ele conhece todos os arquivos nacionais e internacionais também. Ele viaja pelo mundo em busca de imagens e te orienta assim: “Não vai usar essa imagem não porque fulano já usou.” Ele, por exemplo, vinha à sala de edição e ficava lá muitas vezes. Muitas vezes ele deu ideias: “Olha! Esse assunto aqui, existe imagem. Eu posso procurar em tal arquivo”. Então isso era muito bom. Nós ficamos muito amigos, foi muito bacana¹⁴⁹.

O último aspecto sobre *Palavra (En)cantada* para o qual gostaríamos de chamar a atenção é quanto à polifonia de vozes presente nas dezoito entrevistas. Para José Carlos Avellar, a polifonia presente no filme, cujo tema inicial descortina outros, é uma presença na ficção contemporânea. Para o pesquisador, a organização é ficcional:

Eu acho que você fazer um filme que não tenha um tema definido, eu não diria que isto é uma marca da ficção. Mas é uma presença na ficção contemporânea. As ficções que se fazem hoje, a rigor, não têm um assunto. [...] Os filmes iranianos, os filmes europeus, especialmente o cinema asiático. O assunto está fora de quadro. O assunto é quase nada, é uma presença de um tempo esticado¹⁵⁰.

Essa estrutura fragmentada traz semelhanças com a estrutura de *Vida de Menina*, 2004. Assim como na escrita fragmentada de um diário, composto de episódios narrados ao longo de meses sem relação obrigatoriamente sequencial entre eles, *Palavra (En)cantada* segue uma construção próxima da fala. *Vida de Menina* segue o fluxo do pensamento de uma menina que escreve um diário em que não havia também um único assunto, mas uma sucessão de episódios narrados e comentados por Helena Morley. O conjunto desses episódios soma-se à história.

A fragmentação presente em ambos os filmes é reforçada pela montagem. Ambos montados pela experiente Diana Vasconcellos¹⁵¹, que também assina o roteiro de *Palavra (En)cantada* ao lado de Helena Solberg e Márcio Debellian.

Para enriquecer a discussão sobre o amplo painel da canção no Brasil, em *Palavra (En)cantada* a cineasta pede aos entrevistados que interpretem canções

¹⁴⁹ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em 13.01.10.

¹⁵⁰ Em entrevista a Mariana Tavares, em 12.01.10.

¹⁵¹ Diana Vasconcellos também montou o longa-metragem documental *Vinícius*, sobre o poeta, cantor e músico Vinícius de Moraes, e as longas-metragens de ficção *Amor & Cia.*, 1999, de Helvécio Ratton; *Primo Basílio*, 2007, de Daniel Filho, entre outros.

de sua autoria que falam de seu processo criativo, bem como de sua relação com a palavra, como nesse fragmento da canção *A fábrica do poema*, de Adriana Calcanhoto e Waly Salomão:

Sonho o poema de arquitetura ideal
Cuja própria nata de cimento
Encaixa palavra por palavra, tornei-me perito em extrair.
Faíscas das britas e leite das pedras¹⁵².

Esse encanto e interesse de Helena Solberg pela expressão de suas personagens é uma marca recorrente em seu cinema. Essa expressão colabora para o processo de afirmação e constituição das identidades das personagens. E, ao mesmo tempo, para a ampliação do universo da diretora e para a compreensão de seu papel como cineasta brasileira, que atua entre as culturas latino-americana, estadunidense e brasileira.

Em seus filmes, o olhar estrangeiro – de quem atua entre diferentes culturas – se soma ao dispositivo de “abrir o leque” durante as filmagens com seus entrevistados, na composição de amplos painéis sobre diferentes aspectos da cultura no continente americano.

Helena Solberg parece estar em sua melhor fase. Ela traz em sua bagagem quase cinco décadas de atuação no audiovisual brasileiro e internacional, com o olhar conectado ao cinema contemporâneo, sem perder de vista os filmes que marcaram sua geração.

Essa contemporaneidade alia-se ao seu universo pessoal e à postura de se arriscar a cada filme. A cineasta se mantém fiel aos temas de sua predileção, marcados na fase atual pelo encanto pela literatura no Brasil e sua expressão escrita, falada e cantada. Helena Solberg está em plena maturidade profissional, com fôlego para viabilizar inúmeros projetos de filmes que vão da ficção ao documentário.

¹⁵² *Fábrica do Poema* (Adriana Calcanhoto e Waly Salomão), disco Banco de Minas Gerais (BMG), *A Fábrica do Poema*, faixa 2.

CONCLUSÃO

Helena Solberg tem uma trajetória coerente que parte de questões pessoais para tentar compreender, num primeiro momento, sua identidade como mulher brasileira e a decisão entre seguir uma carreira profissional e a vida familiar, questionamento que levou à realização de seu primeiro filme, o documentário em curta-metragem, *A Entrevista*, 1966. Depois, sua condição de mulher latino-americana, vivendo e trabalhando nos Estados Unidos, onde viveu por 32 anos. Essa questão ampliou-se para a condição das mulheres latino-americanas no espaço doméstico e no trabalho e Helena Solberg viajou à Argentina, Bolívia, México e Venezuela, a fim de conhecer a realidade da mulher no continente. Essas inquietações levaram, na década de 1970 – auge do movimento feminista no mundo –, a uma trilogia que denominamos *Palavra da Mulher*.

Essa trilogia encontra seus antecedentes no primeiro filme de Solberg, *A Entrevista*, 1966. A cineasta compartilhou com jovens estudantes como Carlos (Cacá Diegues), Arnaldo Jabor, Davi Neves, entre outros, a mesma mentalidade que os impulsionava a buscar novos caminhos na linguagem cinematográfica, espírito próprio do Cinema Novo. Eram todos contemporâneos da PUC do Rio de Janeiro nos anos finais da década de 1950.

Helena Solberg compartilhava com esses colegas as sessões na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro – que geravam debates a respeito do ato de ver e fazer filmes. Com esses estudantes também compartilhava o trabalho em *O Metropolitano* – suplemento de domingo do jornal *Diário de Notícias* – com reportagens dedicadas ao cinema e à literatura brasileira e internacional. Essa convivência artística e o trabalho como continuista em filmes como *O Padre e a Moça*, 1965, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Capitu*, 1968, de Paulo César Saraceni, além da assistência de direção de *A Mulher de todos*, 1969, de Rogério Sganzerla, colocam Helena Solberg como a única mulher diretora do grupo do Cinema Novo no Brasil.

O cinema de Helena Solberg nasce moderno, uma vez que *A Entrevista*, 1966, apresenta elementos estilísticos que rompem com a tradição do

documentário clássico e estabelece, em sua linguagem, oposição de significados entre as imagens e os sons, elipses temporais, ausência de narração em *off*, ausência de entrevistas com som direto (a única exceção para a entrevista final com Glória Solberg), uso da ficção e da reflexividade. A esse respeito, Hernani Heffner acrescenta:

Ela participa do clima de estímulo do Cinema Novo e à criação estética e percebe que existe um novo cinema no mundo, que certas marcas estilísticas de modernidade são necessárias para distinguir de um cinema mais tradicional, de um cinema mais clássico. Que é uma geração nova, falando de coisas novas, com um olhar novo. Que esse olhar novo ainda está em construção. Ela (Helena Solberg) começa ainda no bojo do processo. Ela faz o filme dela, no ano em que o Joaquim (Pedro de Andrade) está fazendo seu primeiro filme¹⁵³ e antes do longa do Arnaldo Jabor, *Opinião Pública*, 1967¹⁵⁴.

Nesse primeiro filme, a cineasta articula elementos temáticos e estilísticos que farão parte de seu universo como criadora. *A Entrevista*, 1966, traz a gênese de seu cinema.

Embora inserida no contexto do Cinema Novo, Helena Solberg já apresenta, nesse filme, características singulares que conformam seu universo de criação. A autonomia na escolha do tema – a condição da mulher de classe média, nos anos de 1960 – contraria a pauta cinemanovista que, com frequência, elegia como personagem “a miséria de uma massa camponesa, sofredora e apática, não só do Nordeste brasileiro, como do campesinato latino-americano e do Terceiro Mundo em geral” – como salientou Jean-Claude Bernadet (2003, p. 240).

Helena escolhe um tema pouco explorado na época (início da década de 1960) e seu interesse é sobre a mulher de “mesma classe” e não sobre o “outro de classe” ou “o povo”, que predominavam nas produções cinemanovistas.

A contextualização do momento político ainda nesse primeiro filme – *A Marcha da Família com Deus pela Liberdade* e o Golpe Militar de 1º de abril de 1964 – ressaltam outro elemento recorrente em seu documentário, que não se contenta em focar apenas os indivíduos. É preciso relacioná-los a um âmbito

¹⁵³ *O Padre e a Moça*, 1965.

¹⁵⁴ Hernani Heffner, em entrevista a Mariana Tavares, em 04.01.11, no Rio de Janeiro, para esta tese.

político mais amplo. A relação particular-geral vai se fazer presente em toda a sua filmografia, inclusive na fase atual, na qual diferentes aspectos da arte brasileira são investigados.

A *Entrevista* introduz, ainda, imagens que integram seu arquivo pessoal: a imagem de uma mulher vestida de noiva vai aparecer em filmes subsequentes, como *The Emerging Woman*, 1974, e *Simplesmente Jenny*, 1977.

Esse primeiro filme indica, do ponto de vista da temática, a Trilogia da Mulher, mesmo que esta não apresente os mesmos saltos de experimentação. Nos EUA, a cineasta está ligada a estruturas maiores – instituições que vão financiar seus filmes – e, sobretudo, ao Cinema Militante, o que leva à necessidade de objetividade na transmissão de conteúdos sociais e políticos, como 170 anos de história da luta da mulher nos EUA e a condição da mulher latino-americana no trabalho e no casamento.

De retorno aos EUA pela segunda vez, em 1971, Solberg tem o firme propósito de prosseguir na realização cinematográfica. Em sua chegada a Washington-D.C., onde permanece por dez anos, procura entrar em contato com pessoas que trabalham com cinema independente. Aproxima-se de um coletivo que trabalha com o cineasta italiano Roberto Faenza e com eles participa das filmagens do *May Day 1971*, a última manifestação antibélica da era Vietnã. A experiência serve como uma escola de documentário e cinema militante para Helena Solberg e conduz ao seu primeiro filme realizado no país, o média-metragem, *The Emerging Woman (A Nova Mulher)*, 1974).

Nele, Solberg prossegue na utilização de elementos ficcionais para contar a história do Movimento Feminista no país. A partir do uso de diferentes vozes masculinas e femininas na interpretação de discursos, cartas, manifestos e textos deixados por ativistas em mais de cem anos de história, o filme atinge verossimilhança, uma vez que lida com material confessional deixado pelas mulheres. Esses documentos ganham nova vida por meio das encenações das vozes que o interpretam. Os textos foram utilizados com liberdade no roteiro do filme e entrelaçados à narração *off* com informações históricas e comentários.

Em *The Emerging Woman*, 40', 1974, Helena utiliza, pela primeira vez, o recurso da encenações das vozes – o que é uma marca na ficção – que veremos depois em outros filmes de sua autoria.

A reflexividade nessa primeira experiência na direção cinematográfica nos EUA manifesta-se na exposição da equipe de filmagem nos momentos iniciais – coletivo de mulheres do *International Women's Film Project* – que acompanha Helena Solberg em filmes posteriores. Essa apresentação da equipe vai ao encontro de um duplo projeto político: reafirmar a liberdade das mulheres em fazer suas escolhas profissionais e, ao mesmo tempo, insere a equipe técnica como personagem do próprio filme, uma vez que o grupo também era formado por ativistas.

O ano seguinte ao lançamento de *The Emerging Woman*, 1974, foi declarado “Ano Internacional da Mulher”. Uma série de conferências e *workshops* seria realizada em vários países em torno do tema. Um momento ideal para ampliar as questões de *The Emerging Woman* para a América Latina e obter financiamento para um projeto mais ambicioso: *The Double Day (A Jornada dupla, 1975)*, primeiro longa-metragem da cineasta.

The Double Day parte de uma tese: de que nos países subdesenvolvidos há necessidade de ligar a opressão da mulher a uma análise econômica da sociedade. A maioria das mulheres da América Latina são duas vezes oprimidas: compartilham com os homens a opressão de classe e, ao mesmo tempo, sofrem opressão por serem mulheres. Essa dupla opressão serve para a manutenção de um sistema econômico chefiado por homens, que favorece os chamados, na época, países de Primeiro Mundo em detrimento dos países do Terceiro Mundo.

Os depoimentos no filme e a narração em voz *over* com informações do tipo sociológico são articulados para comprovar a tese. O filme acompanha a dureza do tema e não abre espaço para a ficção, para a ambiguidade, para os momentos oníricos e para o arquivo de imagens pessoais da cineasta que vemos em outros documentários, como as imagens de bonecas esfaceladas, as imagens de noivas e de marionetes. O filme lembra uma grande conferência na qual falam mulheres dos quatro países visitados: Argentina, Bolívia, México e Venezuela. *The Double Day, 1975*, se presta ao objetivo da militância feminista de apresentar as condições precárias de trabalho das mulheres de classe baixa nos países visitados, mas se ressentido pelo fato de generalizar e considerar todos os países como “América Latina”. Não identifica os países nem quem fala no filme. Podemos deduzir a classe social e a origem dos entrevistados pelas roupas, pelos ambientes onde foram gravadas as entrevistas e pela articulação verbal,

embora os depoimentos tenham sido gravados em espanhol e o filme seja legendado para o inglês e português.

Observamos, em *The Double Day*, outro dispositivo recorrente na linguagem da cineasta: a reflexividade. Assim como *The Emerging Woman*, a equipe de mulheres de *The Double Day* é apresentada em tomadas no início do documentário com a identificação de seus nomes e funções, o que, curiosamente, não acontece com as dezenas de mulheres ao longo do documentário, que não são identificadas. Os membros da equipe feminina (além do fotógrafo Affonso Beato) surgem, cada um em sua função: operação de câmera, gravação de áudio, direção etc. Mais uma vez, para reiterar: cinema é construção e, nesse caso, uma construção feita por mulheres. Encontramos a mesma proposta política do filme anterior, em que a mulher (por intermédio da equipe de filmagem) é apresentada como alguém que faz suas próprias escolhas profissionais e, portanto, pessoais. Essa reflexividade certamente provocou a empatia do público ao ver o filme.

Premiado no *American Film Festival* em 1978 e selecionado para festivais na Jamaica, Leipzig e no Centro George Pompidou, em Paris, em 1979, *Simplesmente Jenny* (16 mm, cor, 30 min, 1977), filme seguinte a *The Double Day*, 1975, apresenta elementos da estilística de Solberg que haviam sido eliminados no anterior. Distante da pressão do tempo e com a liberdade de fazer o filme que desejasse, sem a imposição da militância feminista, Helena pôde se aproximar de seu universo poético sem perder de vista a análise histórica.

O filme reverbera os temas de *The Double Day*, mas se diferencia ao focar-se em três personagens adolescentes – Marli, Patrícia e Jenny – e relacionar seus sonhos, fantasias e pensamentos com a imagem da mulher reiterada pela mídia na América Latina, na qual os modelos europeu e norte-americano eram seguidos. *Simplesmente Jenny*, 1977, também possui as influências da formação cristã no ideal da pureza feminina e como esse ideal se distanciava da realidade e da origem pré-colombiana das adolescentes.

Os temas de *The Double Day* repetem-se sob novo prisma, com mais liberdade na articulação do universo poético da cineasta. Temos, agora, um filme de abordagem mais psicológica em torno dos pensamentos das três personagens entrevistadas em oposição à abordagem sociológica do filme anterior.

De qualquer maneira, percebemos uma reiteração da temática feminista que se esgota, como a própria cineasta comentou em uma das exposições desses

dois filmes para uma plateia em Washington-D.C. Ao esgotar o tema, Solberg pôde se ver livre para investigar outros assuntos de seu interesse. Mais uma vez o leque se abriu e a cineasta desejou compreender de forma abrangente seu continente de origem. É nesse cenário que se inicia sua fase política que investiga conflitos na América Latina e sua relação com os EUA. A esse respeito, Hernani Hefner acrescenta:

Quando o *roll* de ditaduras latino-americanas se forma nos anos 1960 e 1970, percebe-se claramente que aquilo é uma costura política norte-americana. E que, eventualmente, é uma relação que você pode retroagir para o final do século XIX, quando a doutrina do pan-americanismo¹⁵⁵ é gestada. O Primeiro Congresso Pan-americano foi no Brasil, em 1906, 1907. A doutrina do pan-americanismo foi ressuscitada nos anos de 1930, antes da política da boa vizinhança. A política da boa vizinhança só é uma extensão disso¹⁵⁶.

A fase política gerou seis documentários viabilizados e exibidos em Rede Nacional de Televisão nos Estados Unidos, pela PBS. São filmes que dialogam com o cinema militante, com a reportagem televisiva e com o documentário clássico contemporâneo. Por cinema militante consideramos filmes que despontam a partir dos anos de 1950, depois da Segunda Guerra Mundial, tendo como proposta a conscientização, o engajamento político e a tomada de posição dos espectadores a partir de sua exibição. Frequentemente os filmes militantes são precedidos ou seguidos de debates em torno dos temas apresentados.

O primeiro da série política é um projeto de fôlego, *From The Ashes... Nicaragua Today (Nicarágua Hoje, 1982)*, que marca o início da parceria com o produtor norte-americano David Meyer e com a PBS. O documentário parte das questões femininas ao eleger uma família nicaraguense composta, em grande parte, por mulheres, para buscar compreender, a partir do ponto de vista dessa família, a Revolução Sandinista.

¹⁵⁵ O termo “pan-americanismo” surgiu associado, de um lado, à doutrina Monroe - ao incorporar o velho argumento da “América para os americanos” a fim de afastar a Europa das relações comerciais com a América Latina e, conseqüentemente, garantir a exclusividade dos mercados latinos para os produtos da indústria americana - e, de outro lado, à ideologia do Destino Manifesto — ao pressupor o “direito natural” dos Estados Unidos de exercer, de forma hegemônica, o domínio econômico e político sobre o continente-. (<http://blog.a4pe.com.br/2009/04/14/14-de-abril-%E2%80%93-dia-pan-americano/>).

¹⁵⁶ Hernani Hefner, em entrevista a Mariana Tavares, em 04.01.11, no Rio de Janeiro, para esta tese.

O tema se amplia e a cineasta acompanha cerca de um ano da vida política do país e sua reconstrução, após o massacre deixado pela polícia política do ditador Anastácio Somoza Debayle durante a Revolução Sandinista que interrompeu, em 1979, 45 anos de ditadura da família Somoza.

A reflexividade manifesta na voz *over* da própria cineasta (que não se identificou no filme); a apresentação da história da família Chavarría em fotos de álbuns de família; o uso de imagens de arquivo de cine-jornais norte-americanos dos anos de 1940/1950; o uso de diversas vozes na interpretação para o inglês, das entrevistas gravadas originalmente em espanhol; o elenco de entrevistados entre trabalhadores das cidades e do interior, políticos e missionários fazem de *From the Ashes... Nicaragua Today*, 1982, um dos documentários mais relevantes da filmografia de Solberg, reconhecido pelo público e pela crítica. O filme rendeu a Solberg o prêmio *Emmy* – o Oscar da TV norte-americana – em 1983.

A articulação da vida pessoal da família em face da conjuntura histórica, política e econômica da Nicarágua em reconstrução depois da revolução tornam o documentário uma peça singular para a compreensão daquele panorama.

Observamos, ainda, no filme, dois dispositivos que marcam presença em filmes posteriores de Solberg, como a reflexividade na voz *over* da própria cineasta (com ecos, treze anos mais tarde, no documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, 1995) e a encenação ou interpretação das vozes na tradução das entrevistas originais em espanhol, para a versão em inglês.

Mesmo tendo que se adequar à linguagem televisiva exigida pela PBS, a cineasta realizou os filmes que desejava. O traço autoral manifestado na utilização de elementos estilísticos que pertencem à sua cinematografia foram observados, como a importância da palavra expressa na voz *over* da cineasta que coexistiu com a voz poética – de José Coronel Urtheco; com a voz oficial e midiática em cine-jornais dos anos de 1930-50; a voz dos nicaraguenses; e, por fim, a voz dos cinco protagonistas, a família Chavarría, o diferencial do filme.

O filme deu uma face humana à Nicarágua, o que levou à identificação do espectador norte-americano com os Chavarrías. Se era possível que os espectadores norte-americanos se identificassem com uma família nicaraguense que apoiara a Revolução Sandinista, também seria possível a identificação dos espectadores com o povo nicaraguense. Uma identificação ameaçadora aos olhos do governo Reagan, que preferia associar os nicaraguenses à imagem de

rebeldes que colocavam em risco a liberdade de sua nação. Vê-los como famílias que sofriam dificuldades econômicas e políticas com a ditadura Somoza era algo perigoso para a opinião pública americana. Mais temerário era perceber o apoio dos EUA à ditadura Somoza e à ação violenta da Guarda Nacional do ditador no assassinato de cinquenta mil nicaraguenses em bombardeios e ações militares durante a Revolução.

Helena Solberg acrescentou um material de arquivo de peso com os cine-jornais que contavam a relação histórica entre Estados Unidos e Nicarágua. Um fundamento incontestável que, em sua opinião, contribuíram para que *From the Ashes... Nicaragua Today* tivesse ganhado o “Oscar” da TV norte-americana: o *National Emmy Award*, em 1983, por *Outstanding background analysis of a current story* (excelente análise de fundo para uma história atual).

From the Ashes... Nicaragua Today, 1982, assim como os outros cinco filmes da fase política, foram concebidos e realizados em plena Guerra Fria e, portanto, de radicalismo da política anticomunista do Presidente norte-americano Ronald Reagan, na África, Ásia, Europa e América Latina.

E, por fim, outro grande diferencial do documentário: a interpretação das vozes originais nas traduções para o inglês. Quem narrou o poema de José Coronel Urtheco o fez com a mesma veemência, com a mesma indignação do poeta. A voz que traduziu para o inglês os depoimentos das três adolescentes da família Chavarría também preservou o mesmo tom doce e ingênuo das vozes originais. As traduções não foram gravadas com neutralidade, como é frequente nos documentários. Foram vozes que interpretaram e foram dirigidas por Helena Solberg.

O reconhecimento do filme viabilizou a produção de dois projetos seguintes: *Chile, By Reason or By Force* (*Chile, pela razão ou pela força*, 1983) e *The Brazilian Connection, a struggle for democracy* (*A Conexão Brasileira, a luta pela democracia*, 1982/1983).

Em *The Brazilian Connection* a cineasta introduz, no início do filme, informações que despertam o interesse dos norte-americanos. Cativa o espectador para, em seguida, conduzi-lo pela história do Brasil – os governos dos Presidentes Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek – e suas participações na conformação da dívida externa brasileira. O Golpe Militar de 1964 é apresentado em imagens de arquivo e narração *off* do âncora. *The Brazilian Connection* é o

filme de Helena Solberg que apresenta mais elementos do jornalismo televisivo, com a presença e narração *off* do âncora e entrevistas de políticos, economistas e especialistas que contribuem para a discussão do tema.

Após a realização do filme, Helena Solberg e sua equipe partiram para o Chile para a cobertura do 10º aniversário do governo do General Augusto Pinochet. A cobertura deu origem ao documentário *Chile, By Reason or By Force* (*Chile, pela razão ou pela força*, 1983), realizado nas mesmas condições de *The Brazilian Connection* (cronograma apertado e interferências da PBS quanto à linguagem do filme). Para o filme realizado no Brasil, Helena Solberg e David Meyer convidaram o editor-chefe do *New York Times*, Warren Hoge, que havia trabalhado no Rio de Janeiro. Para o documentário sobre o Chile, o jornalista John Dinges, que já tinha vasta experiência na cobertura de matérias sobre a América Latina e já havia trabalhado no jornal *The Washington Post* e, também, na famosa revista *Time*. Ambos os profissionais deram credibilidade aos filmes e, embora fosse uma exigência da rede de televisão, constatamos que, através deles, está a voz da própria diretora. São as ideias, análises, as informações pesquisadas pela cineasta que estão por trás das informações apresentadas pelos âncoras. Em última análise, o ponto de vista do âncora-narrador é o ponto de vista da cineasta.

Outra interferência da PBS era a exigência de que os documentários apresentassem diferentes pontos de vista a respeito dos temas tratados, o que é também uma marca do jornalismo televisivo. Para a realização de *The Brazilian Connection*, Helena Solberg e David Meyer entrevistaram vinte profissionais que colaboraram com suas opiniões sobre as relações econômicas entre o Brasil e os Estados Unidos e sobre a estrutura política e econômica do Brasil em 1982.

O que temos ao final de *The Brazilian Connection* é um amplo debate de ideias sobre a economia e a política brasileira no início da década de 1980 e as relações do país com os Estados Unidos. O filme se sustentou nas entrevistas e conseguiu prender a atenção da audiência a partir do debate proposto.

No contexto da realidade de produção dos documentaristas latino-americanos, a cineasta teve, nas décadas de 1970/1980, posição privilegiada, com liberdade e condições de filmar difíceis de encontrar entre os cineastas brasileiros e latinos que permaneceram no continente latino-americano. A temática recorrente nessa fase política que questionava as ditaduras e lançava

luz na capacidade de mobilização dos civis e grupos políticos (marcas do Cinema Militante), bem como o papel do governo norte-americano na implantação e sustentação desses governos, eram temas polêmicos que dificilmente poderiam ser abordados com transparência, pelos colegas latinos. A esse respeito, o pesquisador Hernani Heffner comenta:

A trajetória da Helena nos anos de 1970 e 1980 não encontra paralelo entre os outros cineastas do Cinema Novo que prosseguiram também suas carreiras. Porque ela vai se manter fiel aos seus dois grandes temas: a questão da mulher e a questão política. E é claro que ela só conseguiria fazer aqueles filmes fora do Brasil. Ela toma uma atitude curiosa, porque vários cineastas saem do Brasil e tentam prosseguir nesse Cinema Político no Chile, no Peru. O Glauber (Rocha) vai para a Espanha e depois para a África e Cuba. Os cineastas tentam encontrar espaços politicamente favoráveis para prosseguir com o Cinema Político. Helena Solberg vai para os Estados Unidos e faz isso de lá. Ela tem muito mais estabilidade nesse sentido do que os outros. Glauber, por exemplo, vai se incompatibilizar com os cubanos. Ele é radical demais para o gosto deles. Os cineastas que estavam no Chile sofrem com o golpe de estado em 1973 e se dispersam completamente desse olhar político¹⁵⁷.

Vivendo nos Estados Unidos, a cineasta pôde usufruir de orçamentos¹⁵⁸ com base no mercado de documentários norte-americano – superiores aos orçamentos para filmes do gênero no Brasil. Podemos acrescentar a liberdade de imprensa, que é levada a sério nos EUA, em oposição à censura no Brasil e, enfim, ao amadurecimento profissional da cineasta. Como disse o pesquisador José Carlos Avellar, a experiência visual de quem estava fora do Brasil era mais ampla¹⁵⁹.

O amadurecimento do olhar de Helena Solberg nas três décadas em que viveu nos Estados Unidos contribuiu para a conformação de um olhar estrangeiro, com perspectiva muito particular. Como ela bem definiu no depoimento à Julianne Burton, um olhar “de dentro” da América Latina para os norte-americanos e para a

¹⁵⁷ Hernani Heffner, em entrevista a Mariana Tavares no MAM do Rio de Janeiro – em 04.01.11 para esta tese.

¹⁵⁸ *The Brazilian Connection* e *Chile, By Reason or By Force* foram realizados, cada um, com cerca de 100.000 dólares na época, valores bem superiores aos orçamentos para média-metragem documental no Brasil, no início da década de 1980. Boa parte dos documentários brasileiros realizados no período foi feita sem algum orçamento, contando com a colaboração de amigos e apoio de instituições que cediam equipamentos.

¹⁵⁹ José Carlos Avellar, em entrevista à Mariana Tavares, para essa tese, em sua residência no RJ, em 12.01.10.

comunidade latino-americana radicada nos EUA – e poderíamos acrescentar, também, um olhar “de fora” da América Latina. É nessa dialética que está a riqueza de seu cinema, que não se contenta só com um ponto de vista e um lugar. Nesse entrelugar, a ambiguidade, o estranhamento e a oposição de significados ganham força gerando conteúdos instigantes.

Diferentemente de *The Brazilian Connection*, que apresentou um debate de ideias a respeito da crise da dívida externa brasileira no início dos anos de 1980, bem como sobre seus antecedentes, o documentário *Chile, By Reason or By Force* acompanhou e registrou as manifestações públicas no Chile contra a ditadura Pinochet no momento em que ocorriam.

Helena Solberg interessa-se pelas circunstâncias que levam as pessoas a agir em situações de conflito. E, se existem saídas, ela quer saber quais são as possibilidades. De que forma as pessoas em situações adversas pensam e reagem, organizam-se, mobilizam-se e contestam. De certa forma, Solberg coloca seus documentários – notadamente os da fase latino-americana – a serviço de uma causa superior. Quem são essas pessoas? Por que agem de determinada forma? Quais circunstâncias (políticas e econômicas) levam essas pessoas a agir de determinada maneira? Quais são as possibilidades de ação? São questões presentes nesses filmes.

Mesmo com a interferência da instituição patrocinadora e difusora dos filmes (PBS), percebemos a clara posição de Solberg a favor dos oprimidos, dos trabalhadores rurais e urbanos. E aí, mais uma vez, temos uma marca no Cinema Militante.

Chile, By Reason or By Force, assim como os outros documentários, caminham nessa direção. Várias vozes coabitam (políticos, líderes sindicais, civis, operários, estudantes etc.) incluindo-se a voz *off* do âncora que é, em última instância, a voz da cineasta. Em alguns filmes, em que não há a presença do âncora, é a própria cineasta quem introduz os fatos a partir do recurso da voz *off*.

Nesses documentários, a voz *off* é um elemento a mais que conduz a narrativa, mas sem a pretensão de ser o discurso absoluto sobre os temas tratados. É uma voz que convive com outras vozes na composição, como dissemos, de amplos painéis sobre as realidades investigadas nos filmes. E é também desta forma que foi estruturado o documentário *Portrait of a Terrorist* (*Retrato de um terrorista*, 1986).

Portrait of a Terrorist (*Retrato de um Terrorista*, 1985) fecha o ciclo político latino-americano inaugurado por *From The Ashes... Nicaragua Today* (*Nicarágua Hoje*, 1982) e precedido pelos documentários *The Brazilian Connection* (*A Conexão Brasileira*, 1982/83) e *Chile, By Reason or By Force* (*Chile, pela razão ou pela força*, 1983). Mesmo que o tema ainda tenha tido ecos em produções subsequentes como *Home of the Brave* (*Berço dos Bravos*, 1986) e *The Forbidden Land* (*A Terra Proibida*, 1990), observamos que o documentário encerra o ciclo político.

Portrait of a Terrorist parte de um pretexto, um tema inicial – o terrorismo – para abrir o leque a respeito dos sucessivos atentados contra cidadãos e instituições norte-americanos no mundo, no intuito de provocar a reflexão dos norte-americanos a respeito das possíveis causas desses atentados.

Como já dissemos, seus documentários apresentam sempre várias vozes que coexistem e trazem ideias a respeito dos temas abordados. Nesse filme, excepcionalmente, Helena Solberg centra-se nos dois personagens que haviam vivido os dois lados de um sequestro: um sequestrador (Fernando Gabeira) e uma vítima de sequestro (Diego Asencio), o que poderia garantir a oposição de visões que, na opinião da cineasta, enriqueceria o debate sobre esse tema ainda tão atual como é o terrorismo. E a cineasta não estava errada. O filme jogou luz sobre a maneira com que os Estados Unidos se posicionavam nas relações políticas e econômicas com a América Latina e também com outros continentes, o que, na tese do filme, estaria no germe dos sucessivos ataques terroristas ao país e aos cidadãos norte-americanos.

Ao contrapor dois pontos de vista sobre o mesmo assunto, Solberg, ao mesmo tempo, seguiu à risca as diretrizes da PBS no sentido de que era fundamental ouvir os dois lados de uma mesma questão. A cineasta radicalizou o dispositivo da linguagem do telejornalismo e potencializou nas figuras de Fernando Gabeira e Diego Asencio toda a polêmica que poderia existir a respeito do tema. Uma síntese até agora sem paralelos em outros documentários da cineasta.

Singular e amplo ao mesmo tempo, *Portrait of a Terrorist* contrapõe as opiniões de Fernando Gabeira e Diego Asencio numa estrutura única dentro da trajetória da cineasta e, ao mesmo tempo, amplia a questão ao percorrer

sucessivos atentados às instituições americanas no exterior, bem como o próprio conceito de “terrorismo”.

Na fase atual, depois de todo o percurso político e social pela América Latina e suas relações com os Estados Unidos, a cineasta retoma sua formação inicial – Helena Solberg cursou Línguas Neolatinas na PUC do Rio de Janeiro, ao final da década de 1950 – e volta a viver e a trabalhar no Brasil. Em seus longas-metragens recentes (seja na ficção ou no documentário), Solberg coloca, em primeiro plano, a expressão artística brasileira em suas várias manifestações – literatura, música, poesia, teatro e dança – sem perder de vista o contexto político, econômico e social.

A fase atual é inaugurada pelo premiado *Carmen Miranda Bananas Is My Business*, 1995, documentário que faz uma revisão da fase política ao mesmo tempo em que identifica o encanto pela expressão da palavra – cantada, escrita ou falada – investigada em filmes como *Vida de Menina*, 2004, e *Palavra (En)cantada*, 2009.

Carmen Miranda, Bananas Is My Business (*Carmen Miranda, Meu Negócio É Bananas*, 1995) percorre a vida e obra da cantora luso-brasileira Carmen Miranda. Durante quase três anos Helena Solberg e o produtor norte-americano, David Meyer, investigaram essa trajetória, visando reconstruir a identidade perdida de Carmen Miranda como pessoa, como brasileira e artista, para compreender as razões que levaram à transformação de sua imagem ao longo dos quinze anos em que viveu e trabalhou nos EUA.

A busca afetiva na reconstituição da trajetória da artista objetivou devolver à Carmen o que ela perdera ao longo dos anos: sua história e o reconhecimento de sua importância como uma das primeiras cantoras de samba que levou, de forma pioneira e com estilo único, a música popular brasileira para os Estados Unidos e, por consequência, para outros continentes.

Helena Solberg arriscou-se ao potencializar de maneira reflexiva a voz na primeira pessoa do singular que, como um desabafo íntimo, fala das dificuldades na coleta de documentos sobre Carmen e na investigação da vida da cantora e ao mesmo tempo questiona os impasses vividos por ela nos EUA. O uso da ficção; o intenso trabalho de pesquisa de imagens ao longo do três anos; a memória de dezesseis entrevistados que conviveram com a artista e concederam um último testemunho a respeito da cantora fazem de *Carmen Miranda, Bananas Is My*

Business um dos grandes documentários brasileiros da década de 1990 e um dos filmes relevantes do período da chamada retomada do cinema nacional.

O reconhecimento de *Bananas Is My Business* alavanca a produção de *Vida de Menina*, primeiro filme totalmente rodado no Brasil, depois do retorno de Solberg ao seu país natal. Produzir e filmar em seu país torna-se novamente possível, mesmo que o processo de captação fosse longo. Helena encontrou, no Brasil, vários assuntos que despertaram seu interesse. Entre eles, a relação da literatura com a música popular brasileira, presente em seu mais recente filme.

Palavra (En)cantada, 2009, parte da relação entre a poesia e a canção brasileira para traçar um panorama da música popular no país em momentos importantes – a conformação do samba e da canção nos anos de 1930; os antecedentes da bossa nova; o tropicalismo; o *rock* nos anos de 1980; o *rap* e o *hip hop* a partir da década de 1990 e a diversidade de estilos que encontramos na música popular brasileira contemporânea. Para traçar esse percurso, Helena Solberg conta com os depoimentos e performances artísticas de dezoito artistas, entre músicos, poetas, intérpretes e pensadores da música brasileira. Como uma espécie de *leit-motiv* do filme, a relação da música com a palavra é reiterada nas questões que a cineasta estabelece para os artistas, incitando-os a refletir sobre o lugar da literatura em seus processos criativos.

Palavra (En)cantada é um filme de depoimentos, embora utilize, igualmente, imagens de arquivo e interpretações dos músicos. Para o pesquisador Hernani Heffner, Helena Solberg revela, com o filme, “estar extremamente afinada com a ideia de poética contemporânea, onde a língua não só instrumentaliza o real, a língua cria o real”. E acrescenta: “Helena tem um olhar que se manteve contemporâneo ao longo de toda a sua trajetória artística”.

Helena Solberg está em sua melhor fase. A experiência internacional adquirida em 32 anos nos EUA, a militância política e feminista, a convivência com o cinema direto norte-americano e com a geração do Cinema Novo se aliam a um repertório audiovisual e uma atuação profissional de quase cinco décadas (47 anos de atividades, se formos considerar como marco as filmagens de seu primeiro filme, *A Entrevista*, filmado em 1964).

Como vimos, trata-se de uma trajetória coerente e singular no contexto da produção documental no país. Aspectos que fazem com que seu cinema seja também autobiográfico, uma experiência que favorece seu autoconhecimento e a

compreensão de seu lugar no mundo como cineasta. Suas curiosidades e interesses se alargam à medida que amadurece. Primeiro, era preciso resolver questões pessoais. Depois, questões relativas à condição da mulher latino-americana e, em seguida, as relações políticas entre o país que elegeu como segunda pátria – os Estados Unidos – e seu país natal, o Brasil.

Resolvidas essas questões, Helena Solberg está livre para poder se aventurar por temáticas ligadas à expressão cultural brasileira, sendo que a política não sai de cena. Apenas passa para o segundo plano. Carmen Miranda conduziu Solberg de volta ao Brasil e aqui ela reencontrou um país mais democrático, com uma política de descentralização e estímulo à produção nacional inexistente em 1971.

O reencontro com sua formação e a paixão pela literatura manifestam-se em seus longas-metragens recentes, com desdobramentos em projetos futuros tanto no campo do documentário quanto da ficção. Aos 73 anos de idade, Helena Solberg está em plena maturidade profissional, com fôlego para a realização de inúmeros projetos. A convivência intelectual e produtiva com David Meyer, que também tem formação literária (David Meyer é formado em Literatura Inglesa), e os novos profissionais e parceiros que passam a colaborar em seu trabalho propiciam discussões e o desenvolvimento de vários projetos cinematográficos. Ganha o público e ganha o cinema nacional.

Esperamos que esta tese possa contribuir para a difusão da obra documental da cineasta que ainda não recebeu a devida atenção na bibliografia sobre o documentário nacional. Difusão que faz jus, como vimos, à sua carreira. Esperamos, também, propiciar condições para que outros pesquisadores e autores de documentários estabeleçam paralelos com outras trajetórias, ajudando, assim, a escrever a história do documentário no Brasil.

REFERÊNCIAS

Utilizadas

BERNADET, Jean–Claude. *Cineastas e imagens do povo*. 1. reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 318 p.

BURTON, Julianne. Helena Solberg-Ladd, *Cinema and Social Change in Latin America*. University of Texas Press, Austin Texas, 1986.

CAMUS, Albert. *L'étranger*. Saint-Amand: Gallimard – Collection Folio, 2008. 184 p.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução: Valerie Rumjanek, 7. ed, Rio de Janeiro: Record, 2008b. 352 p. Disponível em: <http://www.filosofocamus.sites.uol.com.br/CAMUS.htm>. Acesso em: 19.04.2011.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Dell Publishing Co., INC., 1974. 420 p.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Trad: Galeano de Freitas, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 49. edição, 2009. 365 p.

JORNAL DO BRASIL. 21/07/1985.

JORNAL DO BRASIL. 11/05/1986.

LABAKI, Amir. *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005, 317 p.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 205 p. ilustr.

MORAES, Tetê; LINHARES, Cláudio Galeno. *Catálogo da 1ª Mostra em Vídeo Vem ver Nicarágua*. Vem ver Comunicação. Ministério da Cultura, Funarte, Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura Socialista do Rio de Janeiro, 1986.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 335p, 3. reimpressão, 1998.

NICHOLS, Bill . *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus (Coleção Campo Imagético), p. 26, 2005. 270 p. ilustr.

PLATH, Sylvia. *The Applicant*. Nova York: Harper & Row Publishers, 1963.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac São Paulo, 2008. 447 p.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? *In: Estudos de Cinema 2000 – SOCINE*. Sulina e FAMECOS, 2000.

RIBEIRO, Darcy. *Las Américas y la civilización*, t.m, Los pueblos transplantados. Civilization y desarrollo, Buenos Aires, 1970.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 3. edição, 2003. 398 p. (Coleção Campo Imagético).

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. *Poesia e reflexividade na produção de três documentaristas brasileiros contemporâneos*: Helena Solberg, Eduardo Coutinho e Walter Carvalho. Belo Horizonte, 2007. 115 f.:il.. Dissertação (Mestrado em Artes/Cinema). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

**ARTIGOS DE JORNAL SOBRE *FROM THE ASHES... NICARAGUA TODAY* (NICARÁGUA HOJE, 1982)
(POLÊMICA NA IMPRENSA NORTE-AMERICANA)**

AUFDERHEIDE, Pat. Films debunk Haig's myths. Chicago: Art Entertainment. *Times*, 06/04/1982.

BENNETT, William J. Humanities endowment: Above narrow politics. Letter 'to the editor' by William Bennet. New York: *The New York Times*, 21/04/1982

ARTIGOS DE JORNAL SOBRE HELENA SOLBERG

JABOR, Arnaldo. Carmen foi do getulismo ao capitalismo. Rio de Janeiro: *O Globo*, segundo caderno, 1995.

**ARTIGOS DE JORNAL SOBRE *PORTRAIT OF A TERRORIST*
(RETRATO DE UM TERRORISTA, 1985)**

GARCIA, Roberto. Gabeira e Asencio debatem o terrorismo na TV americana. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 11/05/1986.

VILLAS-BÔAS, Luciana. Um estudo em vídeo sobre o terrorismo. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*. 21/07/1985.

BLOGS

<http://www.cursosdecinema.blogspot.com> Acesso em: 19.02.2011.

<http://www.eduardocoutinho.blospot.com> Acesso em: 10.08.2010.

ENTREVISTA COM HELENA SOLBERG

SOLBERG, Helena. Entrevista sobre os filmes *The Double Day*, *Simplesmente Jenny* e *The Emerging Woman* (manuscrito), Washington-D.C, 1977.

PRESS RELEASES E MATERIAL DE DIVULGAÇÃO DE FILMES DE HELENA SOLBERG (ARQUIVO RADIANTE FILMES)

INTERNATIONAL WOMEN'S FILM PROJECT. *Simplesmente Jenny*. Folder de divulgação do filme, 1977.

SOLBERG, Helena; MEYER, David. *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*. Nova York: International Cinema Inc. Production, 1994.

SOLBERG, Helena; MEYER, David. *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*. New York: International Cinema Inc. Production. 1995.

SOLBERG, Helena. *Sinopse de A Entrevista (1966)*. Exibição na Cinemateca do MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

PROJETOS DE FILMES DE HELENA SOLBERG (ARQUIVO RADIANTE FILMES)

SOLBERG, Helena. *Anotações para a realização de The Double Day*. Washington-D.C., 1974.

RESENHAS DE FILMES

SAFA, Helen I. *The Double Day*. Livingston College, Rutgers University. New Jersey, 1975.

ROTEIROS

WOMEN'S FILM PROJECT, INC. *The Emerging Woman*: narration for the film. Copyright, 1974. 14 p.

SITES

http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A_marcha_da_familia_com_Deus. Acesso em: 30/07/2011.

<http://www.cinefrance.com.br> Acesso em: 10.08.2010.

<http://www.educacao.uol.com.br/biografias/bernardo-bertolucci.jhtm>. Acesso em: 04/07/2011.

<http://www.epdlp.com>. Acesso em: julho de 2011.

<http://www.erroldmorris.com>. Acesso em: 19.06.10.

<http://www.filmeb.com.br/quemequem/html> Acesso em: 22.05.10, 12.07.11 e 10.08.2010.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit. Acesso em: 18.03.11.

<http://www.journalism.columbia.edu>. Acesso em: julho de 2011.

<http://www.nucleomulher.ufrgs.br/feminismo.htm> Acesso em: 28.05.11.

<http://www.obarco.com.br/cursos/literatura/como-ler-um-poema.html>. Acesso em: 07.05.2011.

<http://www.palavraencantada.com.br>. Acesso em: julho de 2011.

<http://www.radiantefilmes.com.br>. 2005. Acessos vários: entre 2007 e 2011.

<http://www.rio.rj.gov.br/web/riofilme>. Acesso em: julho de 2011.

<http://www.seuslivrosmundo.org/313234353>. Acesso em: 26.04.2009

<http://www.taigafilmes.com>. Acesso em: julho de 2011.

<http://www.ufscar.br/rua/site/?=1670>. Acesso em: julho de 2011.

<http://www.vidaslusofonas.pt>. Acesso em julho de 2011.

<http://www.wmm.com/filmcatalog/makers/fm410.shtml> Acesso em: 21/05/2010.

www.wikipediaamericanbicentennialcommission. Acesso em: julho de 2011.

**SITES SOBRE TEMAS RELACIONADOS AO DOCUMENTÁRIO
FROM THE ASHES... NICARAGUA TODAY (NICARÁGUA HOJE,
1982)**

<http://www.dariana.com>. Acesso em: julho de 2011.

<http://lyricsfreak.com>. Acesso em: julho de 2011.

<http://www.pbs.org>. Acesso em: julho de 2011.

**TEXTOS RELACIONADOS À TRILOGIA DA MULHER (THE
EMERGING WOMAN, THE DOUBLE DAY E SIMPLEMENTE
JENNY)**

SOLBERG, Helena. *Comentários para a exibição de The Emerging Woman e The Double Day*. Washington-D.C., 1977.

Consultadas

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro, 12. edição – Campinas, SP: Papirus, 1993 (Coleção Ofício de Arte e Forma), 2007, 316 p.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. *O documentário e o filme de ficção: relativizando as fronteiras*. Orientador: Prof. Dr. José Tavares de Barros. Belo Horizonte, 1997. 111f. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 1997.

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 225 p. ilustr.

BUENO, Zuleika de Paula. *Bye Bye Brasil: A trajetória de Carlos Diegues e do Cinema Brasileiro (1960-1979)*. Orientador: Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos. Campinas, 2000. 115 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2000.

CAETANO, Daniel (org). *Cinema Brasileiro, 1995–2005*. Ensaio sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, 352 p. ilustr.

CAPOVILLA, Maurice. *Pra que serve o documentário?* Textos para a Oficina de Formatação de Projetos do DOCTV III – Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Nacional, Rio de Janeiro, p 05, 2005.

CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. *Dependência e desenvolvimento na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. 229 p.

CHANAN, Michael. New Cinemas in Latin America. In: OUP, Georgey Nowell-Smith, Geoffrey (ed.). *The Oxford History of World Cinema*. Section 3 , The Modern Cinema 1960-1995, p. 427-435, 1996.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. *Catálogo do 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*, Tradução de Paulo Maia e Ruben Caixeta, p. 99-108, 2001. 183 p. Ilustr. Belo Horizonte. Filmes de Quintal.

DA-RIN, Sílvio Pirôpo. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Dissertação (Mestrado Comunicação), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995. 212 f.

DA-RIN, Sílvio Pirôpo. *Espelho partido: tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004. 247 p. ilustr.

FARIA, Ernesto. *Dicionário latino-português*. 6. ed. Rio de Janeiro: Fename, 1985.

FLAHERTY, Robert Joseph. *La función del "documental"*. Texto publicado em Cinema. Quindinale de Divulgazione Cinematográfica, n. 22, Roma, 25 de maio de 1937.

GRIERSON, John. *Postulados del Documental*. Fragmentos do texto publicado originalmente em Cinema Quarterly (1932 a 1934) e depois reiterado em várias compilações, como em Grierson on Documentary. Forsyth Hardy, Harcourt, Brace and Co. (ed.), Nova York, p. 99 a 106, 1947.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.) *Quase Catálogo 1*, Realizadoras de Cinema no Brasil (1930-1988). MENDONÇA, Ana Rita; PESSOA, Ana (coord. e pesquisa). Rio de Janeiro: CIEC, 1989, 133 p.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Fênix-Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, ano III, n. 1, Universidade de Campinas (UNICAMP), jan-mar/06.

KATZ, Ephraim. *The Film Encyclopedia*. New York: HarperCollins Publishers, 2.ed., 1994. 1.496 p.

LABAKI, Amir. *É tudo verdade*. Reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo: Francis, 2005, 317 p.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. Amir Labaki. São Paulo: Francis, 2006. 123 p. ilustr.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, 95 p. ilustr.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 12, n. 34, São Paulo, set-dec, 1998.

MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (organizadoras). Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, maio de 2006. *In: II ENCONTRO DE ESTUDOS DA PALAVRA CANTADA*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. 346 p.: il.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 335p, 3. reimpressão, 1998.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos, 1999. 134 p. il.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luis Felipe (organizadores). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000. 582 p.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. *In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (organizador). Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

ROBINSON, David. *Panorama du Cinéma Mondial 1*. Paris: Éditions Denoël/Gonthier, 1980. 213 p ilustr.

SALLES, João Moreira. "Prefácio". In: LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SALLES, João Moreira. Walter Carvalho, fotógrafo. In: *Catálogo da Exposição de Fotografias Walter Carvalho: fotógrafo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. 60 p.

TAVARES, Hugo César da Silva. *Introdução histórica à Filosofia*. Belo Horizonte: impresso e editado pelo Círculo Psicanalítico de MG, 1985. 289 p.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. edição, São Paulo: Paz e Terra, 2005, 212 p. il.

XAVIER, Ismail (organizador). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, Coleção Arte e cultura, n. 5, 1983, 475 p.

ARTIGOS DE JORNAL SOBRE A ENTREVISTA, 1966

CANNATA, Antonio. *In Margine al Festival Internazionale di Cracovia*. Bilancio positivo del film documentário. Roma: La Voce Republicanana. 27/06/1968.

FOLHA DE SÃO PAULO. *A cineasta Helena Solberg*. São Paulo, 10/07/1967.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Helena Solberg mostra o seu primeiro filme*. São Paulo, 17/08/1967.

JORNAL DO BRASIL. *As verdades de Helena e Glória: Cinema Novo, versão feminina*. Rio de Janeiro, 22/06/1967.

JORNAL DA TARDE. *Ela usa o cinema para mostrar a solidão da mulher no casamento*. São Paulo, julho de 1967.

MANCHETE CINEMA. *Os filmes que o mundo vê*. Rio de Janeiro, [s.d.].

O ESTADO DE SÃO PAULO. *A mulher é o tema do filme*. São Paulo, agosto de 1967.

REVISTA CLÁUDIA. *A moça típica*. Rio de Janeiro, [s.d.].

SOUTELLO, Mônica. *Helena Solberg Entrevista*. São Paulo: São Paulo s.a. 23/02/1969.

SANTOS, Orlando. *A mulher segundo Helena*. Rio de Janeiro: *Manchete*, julho de 1967.

WHITAKER, Carolina. *Mulher*. São Paulo: Folha de São Paulo. Folha Ilustrada, 09/10/1969.

**ARTIGOS DE JORNAL SOBRE *FROM THE ASHES... NICARAGUA TODAY (NICARÁGUA HOJE, 1982)*
(POLÊMICA NA IMPRENSA NORTE-AMERICANA)**

DEYOUNG, Karen. *Rebuilding Nicaragua*. Washington: The Washington Post Style, 07/04/1982.

HALL, Carla. *Cheers of the True Believers*. Washington: The Washington Post Style. 02/04/1982.

LANDAU, Sonia. More than propaganda. letter to the editor by Sonia Landau. New York: *The New York Times*, 21/04/1982.

MOLOTSKY, Irvin. Public TV film on Nicaragua called "socialist propaganda". Los Angeles: *Herald Examiner*, 09/04/1982.

O'CONNOR, John J. TV: Two New CBS Situation Comedies and Inside Nicaragua. New York: *The New York Times*. 05/04/1982.

PLAISTED, Mike. "From The Ashes..." a moving portrait of Nicaragua. Madison (Wisconsin): *The Daily Cardinal*, 05/04/1982.

SHRIBMAN, David. The clashes over documentaries on public tv. New York: *The New York Times*, 26/04/1982.

WILLIAMS, Christian. *William Bennett's Attack on "Nicaragua"*. *William Bennett Challenges PBS' Film*. Washington: The Washington Post. 10/04/1982.

ARTIGOS DE JORNAL SOBRE HELENA SOLBERG

MERTEN, Luiz Carlos. Helena Solberg filma o diário de outra Helena. Cultura & Patrocínio. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 08/10/1999.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Mulher fatal de enlouquecer. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2. 29/07/1996.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Vida da atriz Maria Félix vai virar filme*. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 29/07/1996.

ARTIGOS DE JORNAL SOBRE *THE DOUBLE DAY (A DUPLA JORNADA, 1975)*

McDONALD, Marian. *Latin women work double shift*. Washinton: Guardian. 23/02/1977.

MISSICK, Victoria. *Eye-opening view of today's working women*. Washington: Daily World. 12/11/1975.

ARTIGO DE JORNAL SOBRE *THE EMERGING WOMAN* (A NOVA MULHER, 1974)

GETLEIN, Frank. *Woman, as She was, is, and will be*. Washington: Washington Star- News. 29/12/1974.

ARTIGOS DE JORNAL SOBRE TEMAS CORRELATOS

MÁXIMO, João. Nossa Carmen: centenário da cantora é boa oportunidade para lembrar a grandiosidade de sua fase brasileira, antes de Hollywood. Rio de Janeiro: *O Globo*, Segundo Caderno. 1º/01/2009.

RAFFERTY, Terrence. Verdadeiro Detetive (True Detective). Nova York: *Revista The New Yorker*. 05/09/1988. Publicado no encarte que acompanha o DVD A Tênuê Linha da Morte, produzido pela Videofilmes, outubro de 2007.

CATÁLOGOS E REVISTAS

ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. Fórum de antropologia, cinema e vídeo. In: CATÁLOGO DO 5º FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO. *Fórum...*, Belo Horizonte, 09 a 18 de novembro, 2001.

ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. In: CATÁLOGO DO 11º FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO. *Fórum...* Belo Horizonte, 23 de novembro a 05 de dezembro de 2007. Associação Filmes de Quintal.

ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. In: CATÁLOGO DO 14º FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO. *Fórum...*, Belo Horizonte, novembro de 2010.

CATÁLOGO DA CINEOP. *4ª Mostra de Cinema de Ouro Preto*, junho de 2009.

CATÁLOGO DO 8º FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO. *Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*, 29 de novembro a 08 de dezembro.

CATÁLOGO DO 12º FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO. Belo Horizonte, 27 de novembro a 07 de dezembro de 2008. *Fórum...*, Disponível em: – fórumdoc.bh, Acesso em: junho de 2011.

REVISTA DEVIRES. *Cinema e humanidades*. UFMG: Fafich, n. 3, v. 1, jan-dez, 2006.

REVISTA DEVIRES. *Cinema e humanidades*. UFMG: Fafich, v. 4, n. 2, jul-dez 2007.

CRÍTICAS AO FILME *VIDA DE MENINA*, 2004

ARAUJO, Inácio. *Vida de Menina: 4 Estrelas*. 30 de setembro de 2005. Disponível em: http://www.radiantefilmes.com/vidademenina_criticas_002.htm. Acesso em: 16/09/2010.

MERTEN, Luiz Carlos. *Histórias (Juvenis) da vida privada*. 30 de setembro de 2005. Disponível em: http://www.radiantefilmes.com/vidademenina_criticas001.htm. Acesso em: 16/09/2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Livro mereceu elogios de Drummond, Freyre, Bishop...* 30 de setembro de 2005. Disponível em: http://www.radiantefilmes.com/vidademenina_criticas_003.htm. Acesso em: 16/09/2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Um filme com emoções na dose exata*. 30 de setembro de 2005. Disponível em: http://www.radiantefilmes.com/vidademenina_criticas_003.htm. Acesso em: 16/09/2010.

SIMÕES, Eduardo. *A descoberta do mundo*. 30 de setembro de 2005. Disponível em: http://www.radiantefilmes.com/vidademenina_criticas_004.htm. Acesso em: 16/09/2010.

SIMÕES, Eduardo. *Filha da autora aprova e elogia adaptação*. 30 de setembro de 2005. Disponível em: http://www.radiantefilmes.com/vidademenina_criticas_004.htm. Acesso em: 16/09/2010.

ENTREVISTAS NA INTERNET

MASINI, Fernando. *O diamante de Helena*. Entrevista com Helena Solberg sobre *Vida de Menina*. Agosto de 2004. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2666,1.shl>. Acesso em: 13/05/2011.

LIVROS NA INTERNET

VOGELS, Jonathan B. *The direct cinema of David and Albert Maysels*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005. Disponível em: <http://www.books.google.com.br/books?sitesec=review&id=UD00c5Vdh00C>. Acesso em: 26.08.2010.

PRESS RELEASES E MATERIAL DE DIVULGAÇÃO DE FILMES DE HELENA SOLBERG (ARQUIVO RADIANTE FILMES)

CINEMA INCORPORATED. *Simplesmente Jenny*. Prerelease viewer comments. New Jersey, 1977.

CINEMA INCORPORATED. *The Double Day*. Release. New Jersey, 1976.

DOCUMENT ASSOCIATES, INC. *From The Ashes... Nicaragua Today*. An International Women's Film Project Production. New York, 1982.

FILM IMAGES. *The Emerging Woman, a film about the history of women in the United States produced by the Women's Film Project*. New York, 1974.

TRICONTINENTAL FILM CENTER RELEASE. *The Double Day*. New York, 1976.

VIEWFINDER: EXPLORATIONS IN PERSONAL CINEMA. *An evening with Helena Solberg-Ladd*. Folder de divulgação do evento, com exibição de *Simplesmente Jenny* e *The Double Day*. 15 de março, 1978.

PROJETOS DE FILMES DE HELENA SOLBERG (ARQUIVO RADIANTE FILMES)

SOLBERG, Helena; MEYER, David. *The art of being: Maria Félix*. A film by Helena Solberg. New York: International Cinema Inc. Production. 1996 (Projeto de filme sobre a diva do cinema mexicano, Maria Félix. Não realizado).

RESENHAS DE FILMES

AMERICAN LIBRARY ASSOCIATION. *16 MM Films: The emerging woman and women's rights in the U.S – an informal history*, v. 70, n. 22, July 15, 1974.

SITES

<http://www.afrocubaweb.com/saragomez.htm> Acesso em: 07.08.2010

<http://www.cine-anarquia.net/2009/05/grey-gardens-grey-gardens-1975-dvdrip.html> Acesso em: 19.06.10.

<http://www.firstrunfeatures.com/rosesindecemberdvd.html#top>. Acesso em: julho de 2011.

<http://www.flahertyseminar.org/?sb=7&mb=4>. Acesso em: julho de 2011.

<http://www.ivens.nl> Acesso em: 09.08.2010.

<http://www.pinosolanas.com/actualidad.htm>. Acesso em: 07.08.2010.

<http://www.seuslivrosmundo.org/313234353>. Acesso em: 26.04.2009

SITES RELACIONADOS À QUESTÃO DA MULHER

<http://www.nucleomulher.ufrgs.br/feminismo.htm> Acesso em: 28.05.11.

SITES SOBRE TEMAS RELACIONADOS AO DOCUMENTÁRIO FROM THE ASHES... NICARAGUA TODAY (NICARÁGUA HOJE, 1982)

<http://www.epdlp.com>. Acesso em: julho de 2011.

TEXTOS NA INTERNET

AUTRAN, Arthur. *O Cinema Novo e o documentário*. Associação Cultural Tela Brasilis. Curso de História do Documentário Brasileiro. Outubro de 2006. Disponível em: http://www.telabrasilis.org.br/chdb_autran.html. Acesso em: 12.06.2010.

BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: quando tudo aconteceu...* As vidas Lusófonas. Biografias. Glauber Rocha. Disponível em: http://www.vidaslusofonas.pt/glauber_rocha.htm. Acesso em: 10.08.2010.

CATELLI, Rosana Elisa; CARDOSO, Shiley Pereira. *O cinema brasileiro contemporâneo: retomada e diversidade*. 13 mar.2009. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1670> Acesso em: 24.07.2010.

FARACO, Marcela. *Biografia de Carmen Miranda*. 23 jun. 2004. Disponível em: <http://www.carmenmiranda.com.br/portuguese/about/biografia.htm>. Acesso em: 09/09/2006.

FREITAS, Eduardo de. *Canal do Panamá*. Equipe Brasil Escola. (Internet) Disponível: <http://www.brasile scola.com/geografia/canal-panama.htm>. Acesso em 10/12/2010.

IUDICE, Colleen. *Biografia de Carmen Miranda*. 23 jun. 2004. Disponível em: <http://www.carmenmiranda.com.br/portuguese/about/biografia.htm>. Acesso em: 09/09/2006.

KHOURY, Raquel. *Biografia de Carmen Miranda*. 23 jun. 2004. Disponível em: <http://www.carmenmiranda.com.br/portuguese/about/biografia.htm>. Acesso em: 09/09/2006.

LAMARÃO, Sérgio. *A marcha da família com Deus pela liberdade*. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigo.htm>. Acesso em: 05.03.11.

MARCELINO, Adilson. *Entrevista com Helena Solberg*. 12 de maio de 2004. Disponível em: <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/EntrevistaHelenaSolberg.htm>. Acesso em: 27/10/2006.

MARTIN, Patrick; AZUL, Rafael. *Eleições na Nicarágua: vitória de Ortega e o fim do sandinismo*. 07 de dezembro de 2006. Disponível em: [wsws.org](http://www.wsws.org). Acesso em: julho de 2011.

NÚÑEZ, Fábían. *Humberto Mauro e o Cinema Educativo*. Associação Cultural Teça Brasilis. Curso de História do Documentário Brasileiro. Outubro de 2006. Disponível em: http://www.telabrasilis.org.br/chdb_fabian.html. Acesso em: 16/06/2010.

PASSONI, Moara; CENCIG, Javier. *Fernando Solanas: entre a terra e as nuvens, o sonho*. 28 de julho de 2008. Disponível em: <http://blog.zequinhabarreto.org.br/2008/07/28/>. Acesso em: 24/06/10.

ROMEIRO, Márcio Anatole de Sousa. *Teologia da Libertação*. 20 de julho de 2006. Disponível em: <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=852>. Acesso em: 27/04/11.

SANTOS, Maria Olívia Santana. *Feminismo no Brasil: Um breve histórico*. (Internet). Disponível: <http://serv01.informacao.andi.org.br/-12ec27cc> Acesso em: 09.12.2010

SANTOS, Maria Olívia Santana. *Teorias Feministas do Cinema*. (Internet). Disponível: <http://serv01.informacao.andi.org.br/-12ec27cc> Acesso em: 09.12.2010

SIMONARD, Pedro. *Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964*. Disponível em: http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm. Acesso em: 09/05/11.

SOUZA, Luciene Pinheiro; RIBEIRO, Rita de Cássia Mota. *Língua Materna, tu és inculta e bela!* (Google Acadêmico). Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xcnlf/9/13.htm>. Acesso em: 11/09/2010.

STANGLER, Jair. *Entrevista com Zuenir Ventura, parte 1: 1968 - A herança bendita e a herança maldita*. 13 de maio de 2008. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/1968/2008>. Acesso em: 11/06/2010.

VERMARE, Poline. *L'Homme*. Junho de 2003. Disponível em: http://www.henricartierbresson.org/pres/home_fr.htm. Acesso em: 07/10/2006.

WORLD SOCIALIST WEB SITE. Published by the International Committee of the Fourth International (ICFI). Acesso em: 15/12/2010.

APÊNDICES

Apêndice A – CRONOLOGIA DE HELENA SOLBERG

- **1906** Nasce na Noruega Hans Birger Dimitri Collett Solberg, pai de Helena Solberg.
- **1930** Hans Birger Dimitri Collet Solberg muda-se para o Rio de Janeiro, Brasil.
- **1933** Casamento de Hans Birger e Celina Ribeiro, pais de Helena Solberg, em SP.
- **1934** Nasce o primeiro filho do casal, Pedro Collett Solberg.
- **1935** Nasce o segundo filho, Ian Collett Solberg.
- **1938** Nasce Helena Collett Solberg.
- **1939** Nasce Ruy Collett Solberg.
- **1957** Helena Solberg ingressa no curso de Línguas Neolatinas da PUC - do RJ. Na PUC convive com estudantes como Cacá (Carlos) Diegues, David Neves e Arnaldo Jabor, expoentes do Cinema Novo.
- **1960** Helena Solberg forma-se no curso de Línguas Neolatinas da PUC – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- **1961** Casamento de Helena Solberg com o norte-americano James Wright Ladd. Helena passa assinar Helena Solberg Ladd. Muda-se com o marido para Cambridge (Boston)/EUA onde James Ladd ingressa em Harvard.
- **1961** Nasce Isabel Ladd, primeira filha do casal.
- **1963** Depois de dois anos vivendo nos Estados Unidos, a família volta ao Brasil e passa a morar no Rio de Janeiro.
- **1964** Nasce Alex Collett Ladd, segundo filho do casal. Helena grava as entrevistas de seu primeiro filme, o curta-metragem documental *A Entrevista*.
- **1966** Finaliza seu primeiro filme, o documentário em curta-metragem *A Entrevista*, 16 mm, 30', P&B. Muda-se com a família para São Paulo.

- **1970** Realiza em São Paulo sua primeira ficção, o curta-metragem *Meio Dia*, 35 mm, 15', P&B, inspirado em *Zero de Conduite*, de Jean Vigo.
- **1971** Muda-se com a família para Washington-D.C.
- **1972** Realiza em Washington-D.C. o documentário em vídeo *The Closing of Jackson School (O Fechamento da Escola Jackson)*.
- **1974** Funda o *International Women's Film Project* com Melanie Maholick, Christine Burrill, Dolores Neuman, Janne Stubbs, Suzanne Fenn e Lisa Jackson e realiza com esse grupo seu primeiro filme nos Estados Unidos, o documentário em média-metragem *The Emerging Woman (A Nova Mulher)*, 16 mm, 48', P&B.
- **1975** Realiza por intermédio do *International Women's Film Project* seu primeiro longa-metragem, o documentário *The Double Day (A Dupla Jornada)*, 16 mm, 54', cor. Viaja com sua equipe para a Argentina, Bolívia, México e Venezuela para realizar o filme.
- **1976** *The Emerging Woman* é escolhido filme oficial da *American Bicentennial Commission* (Comissão Bicentenária Americana).
- **1977** Realiza o documentário *Simplesmente Jenny*, 16 mm, 32', cor, a partir do material bruto do filme anterior, *The Double Day*.
- **1981** Muda para Nova York. Realiza, com o apoio da *PBS*, o documentário *From the Ashes... Nicaragua Today (Nicarágua Hoje)*, 16 mm, 60', cor. O filme é exibido em cadeia nacional de televisão nos Estados Unidos.
- **1983** *From the Ashes... Nicaragua Today* recebe o *National Emmy Award for Outstanding Background Analysis of a Current Story*, entre outros prêmios.
Separa-se de James Wright Ladd e passa a assinar Helena Solberg. Filma no Brasil e nos EUA, com o apoio da *PBS*, o documentário *The Brazilian Connection (A Conexão Brasileira)*, 16 mm, 57'40". O filme é também exibido em cadeia nacional de televisão nos Estados Unidos.
- **1983** Realiza no Chile, com David Meyer, também com o apoio da *PBS*, o documentário *Chile: By Reason or By Force (Chile, Pela razão ou*

pela Força), 16 mm, 58', cor. O filme é exibido em cadeia nacional nos EUA.

Chile: By Reason or By Force recebe o prêmio de Melhor Documentário no Festival Nacional de Cinema Latino em New York, entre outros prêmios.

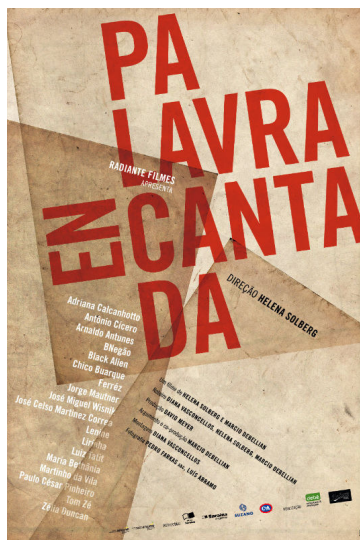
- **1985** Realiza no Brasil, também com o apoio da PBS, o documentário *Portrait of a Terrorist (Retrato de um Terrorista)*, Betacam, 27'34", cor.
- **1986** Realiza o documentário *Home of the Brave (Berço dos Bravos)*, 16 mm, 58', que é igualmente transmitido para todo o país através da PBS.
- **1987** Casa-se com David Yale Meyer.
Home of the Brave recebe o *Blue Ribbon Award* no *American Film Festival*, entre outros prêmios.
- **1988** Realiza o documentário *Made In Brazil (Canadá)*.
- **1990** Realiza *The Forbidden Land (A Terra Proibida)*, 16 mm, 58', cor, com o apoio do *National Film Board do Canadá*.
- **1994** Realiza o documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business (Carmen Miranda, Meu Negócio É Bananas)*, 35 mm, 92', com o apoio do *Channel 4 Television* da Inglaterra, Rádio Televisão Portuguesa (RTP), PBS e RioFilme (Brasil).
Carmen Miranda, Bananas Is My Business é premiado em vários festivais internacionais e no Brasil. No Festival de Brasília recebe quatro prêmios como o Melhor Filme pelo Júri Popular e Prêmio Especial do Juri.
- **1997** Realiza *Brazil in Living Colours (Brasil em Cores Vivas)* para o *Channel 4* inglês.
- **2003** Muda-se definitivamente para o Brasil, com David Meyer, ano em que fundam a *Radiante Filmes*.
- **2004** Filma na cidade de Diamantina-MG. *Vida de Menina*, seu primeiro longa-metragem de ficção, a partir do diário de Alice Dayrell Caldeira Brant, publicado no Brasil pela primeira vez em 1942.
- **2005** *Vida de Menina* recebe cinco prêmios no Festival de Gramado.

- **2009** Lança o documentário *Palavra (En)cantada*, HD, com as participações e performances de dezoito músicos e pensadores brasileiros. O filme recebe o prêmio de Melhor Direção no Festival Internacional do Rio de Janeiro.
- **2011** Realiza o documentário *O Desafio* (*work in progress*).

Apêndice B - FILMOGRAFIA DE HELENA SOLBERG

1 - PALAVRA (EN)CANTADA, 2009

Documentário, cor, 1.26 h, HD.



Ficha Técnica:

Um filme de

Helena Solberg e Marcio Debellian

Direção:

Helena Solberg

Produtor:

David Meyer

Roteiro:

Diana Vasconcellos, Helena Solberg, Marcio Debellian

Argumento e Coprodutor:

Marcio Debellian

Montagem:

Diana Vasconcellos

Produtor Executivo:

David Meyer

PESQUISA:**Coordenador de pesquisa:**

Júlio Diniz

Pesquisadores:

Frederico Coelho

Heloísa Tapajós

EQUIPE:

São Paulo:

Diretor de Fotografia: Pedro Farkas A.B.C.

Câmera: André Luiz de Luiz

Elétrica: Fernando Baia

Som: Gabriela Cunha

Direção de Produção: Maria Farkas

Rio de Janeiro:

Diretor de Fotografia: Luís Abramo

Câmera: Stefan Kolumban Hess

Assistente de câmera/logagem: Reginaldo Lopes

Elétrica: Hélio Xerem

Assistente Elétrica: Dininho

Som: Cristiano Maciel

Fotografia adicional: Mustapha Barat

Som adicional: Heron Alencar, Toninho Murici

Pesquisa de Arquivo: Antônio Venâncio

Assistente de Montagem: Welington Dutra

Abertura e Videografismos: Tecnopop

Música Incidental: Leo Gandelman e Nico Rezende

Finalizador: Marcelo Pedrazzi, Afinal Filmes

Edição de Som/Mixagem: Denilson Campos

Laboratório: Labo Cine do Brasil (Labo Digital)

Assessoria Jurídica: Correa e Figueiredo - Advogados

Rights Clearance - Solberg, Soares & Chafir Advogados Associados

2 - VIDA DE MENINA, 2004**Ficção, 35 mm, 101 min.****Ficha Técnica:****Direção:**

Helena Solberg

Produtor:

David Meyer

Coprodutora:

Clélia Bessa

Diretor de Fotografia:

Pedro Farkas e ABC

Diretor de Arte:

Beto Mainieri

Figurino:

Marjorie Gueller

Som direto:

Paulo Ricardo Nunes

Abertura:

Fernando Pimenta

Roteiro:

Elena Soárez & Helena Solberg

Montagem:

Diana Vasconcellos

Música Original:

Wagner Tiso

ELENCO:

Helena Morley: Ludmila Dayer

Carolina: Daniela Escobar

Alexandre: Dalton Vigh

D^a. Teodora: Maria de Sá

Geraldo: Camilo Bevilacqua

Iaiá: Lígia Cortez

Tia Madge: Lolô Souza Pinto

Prof. Teodomiro: Benjamim Abras

Parte do elenco (por ordem de entrada)

Helena Morley 9 anos: Bianca Lyrio

Padre Neves: Elvécio Guimarães

Naná: Bárbara Van Der Maas

Luisinha: Lilian Passos

Renato: Thiago Fonseca

Pai de Glorinha: Bueno Prado

Vizinha: Margarida Aguiar

Naná 9 anos: Isabella Monteiro

Motta: Luciano Luppi

Marciano: Evandro Passos

Leontino: Guilherme Toledo

Seu Cláudio dos Correios: Geraldo Vieira

Sentinela: Joel Santos

Equipe Técnica:

Coordenadora de pesquisa de época: Vera Lúcia Felício dos Santos

Pesquisa de diários femininos brasileiros: Maria José Vianna

1^a Assistente de Direção: Hsu Chien Hsin

2ª Assistente de Direção: Dayse Amaral Dias
Continuista: Gisella Bezerra de Mello
Coordenadora de Produção Executiva: Ilana Brakarz
Direção de Produção: Marcelo Ferrarini & Ilana Brakarz
Coordenação Administrativa e Financeira: Iracema Supeleto
Assistente de Produção: Isabel Graça
Assistente de Produção: Stella Paiva
Produtor de Locação/Diretor de Platô: Marcelo Ferrarini
Câmera: Rodrigo Toledo
1ª Assistente de Câmera: Kika Cunha
2ª Assistente de Câmera: Antônio Viana
Operador de Vídeo - Assist: Rodrigo Modenesi
Steady Cam: Gustavo Hadba
Still: Beatriz Perrella
Microfonista: Vampiro
Assistente de Som: Sabrina Alves
Cenotécnicos: Wagner Alexandre Miranda,
Carlos Roberto Pinto e Tarcisio Luiz da Silva
Envelhecimento: Maria Cristina Marconi "Foca"
Costureiras São Paulo: Benedita Calistro de Jesus,
Regina Spangnolo e Aparecida Calistro
Câmera: ARRI 35 BL5 CAMERAMAN
Equipamento Iluminação & Maquinaria: Elétrica
Equipamento de som direto: JHM *Audio Services*
Caminhão de Câmera: Trans ROB
Caminhão de Elétrica: Lourival
Pós-Produção: Formato Filmes
Laboratório de Imagem: Labo Cine do Brasil
Diretor Técnico: Carlos Bequet e Rafael Gouveia
Revelação de negativo: Jair Ferreira
Montagem de negativo: Angela Bífaro
Marcação de Luz: Valdenor Landim
Controle de Qualidade: Luiz Ricardo Duarte
Trucagens: Wrandor

Insert Digital: Link Digital

Supervisão de Finalização de Som: Marcos de Aguirre

Edição de Som: Maurício Molina e Marcela Riveros

Gravação Ruídos de Sala: Ivan Queiroz

Artista de Ruídos de Sala: Roberto Espinoza

Gravação de Dublagens: David Miranda

Coordenador Técnico: Claudio Hijerra

Consultor Dolby: Mario Faucher

Estúdio de Dublagens: Estúdios MEGA

Estúdio Finalização e Mixagem: FILMOSONIDO Santiago de Chile

Trilha Sonora:

Composição, Orquestrações, Regência e Direção Musical: Wagner Tiso

Piano e Acordeon: Wagner Tiso

Violão de sete Cordas: Marcello Gonçalves

Bandolim: Pedro Amorim

Harpa: Cristina Braga

Flautas: Andrea Ernest Dias

Clarinete/Clarone: Cristiano Alves

Obóe: Francisco Gonçalves

Orquestra Rio Strings Violinos: Ana de Oliveira (spalla),
Daniel Guedes, Carlos Rincon, Gabriela Queiroz, Ubiratan Rodrigues
e Marluce de Souza Ferreira Oliveira

Violas: Nairan Peçanha e Jairo Dinis

Cellos: David Chew (coordenação e arregimentação) e Marcio Mallard

Contrabaixo: Saulo Generino

Produção Musical: Wagner Tiso

Produção Executiva : Giselle Goldoni Tiso

Assistente de Produção: Ana Lucia Castilhos

Auxiliar de Produção: Genilson de Oliveira

Mixagem e Masterização: Wagner Tiso e Renato Terra, Terra Studio

Gravação da Orquestra: Estúdio Sinfônico da Rádio MEC

Técnico de Som: Renato Terra e Betinho Monteiro

Auxiliar de Estúdio: Carlos Augusto

Agradecimentos:

Xico Teixeira, Caique Botkai e Maestro Marco Aurelio

“É a Ti Flor do Céu”

(Tradicional)

(Teodomiro Alves Pereira e Modesto A. Ferreira)

Cantada por “Arte Miúda”

Regência: Soraya Araújo Ferreira Alcântara

“Laschia qu’io pianga”

(George Friedrich Handel)

Arranjo e adaptação: Marcus Viana

Cantora: Naiana Papini

Piano: Lincoln Meirelles

Editora: Sonhos e Sons/Nowa Prod. Artísticas

“Panis Angelicus”

Interpretada por Meninas Cantoras de Petrópolis

Regência: Marco Aurélio Xavier

Fonograma gentilmente cedido pelo Maestro e coro

“Deuce Reverie”

The Children’s Album – Serenade for Strings

Piotr Ilyich Tchaikovsky

Courtesy BMG Classics/RCA Red Seal

Under license from BMG Film & TV

3 - CARMEN MIRANDA: BANANAS IS MY BUSINESS, 1995

Documentário, 35 mm, 92 min, cor

CARMEN MIRANDA BANANAS IS MY BUSINESS

a film by Helena Solberg and David Meyer



*A mark on a whole generation of Americans
An era of both Brazilian and American history*

Brazilian Cinema - Ministério de Cultura - Secretaria para o Desenvolvimento de Audiovisual - Agência de Notícias, Rio de Janeiro, RJ - 70.048-900
Brazilian DF - Phone: 55 61 226.2626 and 55 61 240.0151 - Fax: 55 61 227.7718 and 55 61 240.5148 - Brasília - Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
Secretaria Municipal de Cultura, Praça Francisco de Sá, 147 - andar - 20.040-000 - Rio de Janeiro - RJ - Phone: 55 21 22070086 - Fax: 55 21 22070049

Ficha Técnica:

Um filme de:

Helena Solberg e David Meyer

Direção:

Helena Solberg

Produção:

David Meyer e Helena Solberg

Direção de Fotografia:

Tomasz Magierski

Montagem:

David Meyer e Amanda Zinoman

Elenco:

“Luella Hopper”: Cynthia Adler

Carmen Miranda (adulta): Erick Barreto

Carmen Miranda (adolescente): Letícia Monte

Consultor de roteiro:

Antonio Calmon

Consultor:

Martha Gil-Monteiro (Biógrafa de Carmen Miranda)

Editor de som:

Marlena Grzaslewicz

Fotografia adicional:

Judy Irola

José Guerra

Gustavo Hadba

Produção/Pesquisa de arquivo:

Pamela Druckerman

Vozes:

Roger Baker

Tania Cypriano

Athos Gontijo

Cesar Valentin

David Weir

Narração:**Portugal:**

Produtor Executivo: Paulo Tavares

Assistente de Produção: Carlos d'Oliveira

Operadores de Áudio: Mário Garcia & Firmino Antunes

Assistente de Câmera: Theo Pingarelli

Assistente de Unidade de Produção: Carlos Abreu & Mário Charrua

Inglaterra:

Coordenação de Produção: Lindsay Bennett

Som: John Curtis

Chefe eletricitista: John Jordan

Assistente de Câmera: John Pardue

Nova York:

Coordenação de Produção: Chantal Bernheim

Cenógrafo: Patrícia Macruz

Som: Juana Sapire e Pawel Wdowczak

Chefe eletricitista: Randolph S. Briggs

Assistente de câmera: Lukasz Jogalla

2º Eletricista: C.Graig Murray

Boom: Diego Gleyzer

Assistente de Produção: Alexandre Vaz

Maquiagem: Debra Phillips, Sabrina Fiomì e Joette

Los Angeles:

Som: Alan Barker, Albee Gordon e Russel Fager

Assistente de Câmera: Humberto de Luna

Brasil:

Coordenação de Produção: Luciano Moura,

Elena Soárez e Renato Pupo

LM Produções Ltda.

Pesquisa/Assistente de Produção: Ana Rita Mendonça

Som: Heron Alencar e Cristiano Maciel

Assistente de Câmera: Maritza Caneca

Maquiagem: Luiz Ferreira

Pesquisa de Arquivo: Joan Yoshiwara

Assistente de Edição de Som: Benny Mouthon e Jennifer Dunnington

Laboratório: Metropolis Lab e Líder Cine (Brasil)

Engenheiro de gravação: David Novack, *Sound One*

Uma produção do *International Cinema Inc.* em associação com a
Corporation for Public Broadcasting (Corporação para Radiodifusão Pública),
Channel 4 e *National Latino Communications Center*
(Centro Nacional de Comunicações Latinas).

Radio Televisão Portuguesa (RTP)

Financiado parcialmente pelo *P.O.V. Minority Investment Fund*, que é mantido pela Fundação Rockefeller, Fundação *John D and Catherine T e Fundação Andy Warhol* para Artes Visuais.

Finalizado com recursos da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura por intermédio da RioFilme.

In Memoriam:

Ted Allan

Cesar Romero

Synval Silva

Prêmios:

Melhor Filme pelo Júri Popular: Festival de Brasília - 1994

Prêmio Especial do Júri: Festival de Brasília - 1994

Prêmio da Crítica: Festival de Brasília - 1994

Melhor Edição de Som: Festival de Brasília - 1994

Gold Hugo, Melhor Docudrama: Festival Internacional de Chicago - 1995

Melhor Documentário: Festival de Havana - 1995

Melhor Filme: Festival do Uruguai - 1996

Melhor Filme: Festival Encontros Internacionais, Portugal - 1997

Selecionado no jornal *Village Voice* de Nova York entre os dez melhores filmes de não ficção de 1995 pelo crítico Andrew Sarris.

Festivais Internacionais de Cinema:

27º Festival de Cinema de Brasília - 1994

Festival Internacional de Melbourne, Austrália - 1995

Festival International de Locarno, Suíça - 1995

Festival International de Toronto, Canadá - 1995

Festival International de Chicago, EUA - 1995

Festival Internacional de Yamagata, Japão - 1995

Festival International de London, Inglaterra - 1995

Festival International de Havana, Cuba - 1995
Festival International de Rotterdam, Holanda - 1996
Festival International de Gateborg, Suécia - 1996
Festival International de Uruguai, Montevideo - 1996
Festival de Cinema de Santa Barbara, EUA - 1996
R'enccontres de Cinema d'amerique Latine, France - 1996
Festival de Film de Femmes, Crateil, France - 1996
Festival de Cinema de Hong Kong, HK - 1996
Mostra Internacional de Films de Dones, Barcelona - 1996
Festival de Cinema de Jerusalém, Israel - 1996
Festival de Cinema de Galway, Ireland - 1996
Festival de Cinema de Wellington, New Zealand - 1996
Festival de Cinema Latino Americano, London, Inglaterra - 1996
Festival de Cinema de Helsinki, Finlândia - 1996
Films From the South, Noruega - 1996
Festival de Cine Realizado por Mujeres, Madrid - 1996
Encontros Internacionais de Cinema, Portugal - 1996
Femme Totale Film Festival, France - 1999
Flying Broom Women's Film Festival, Ankara, Turkey 2000

4 – THE FORBIDDEN LAND (A TERRA PROIBIDA, 1990)

Documentário 58 min, cor, 16 mm

National Film Board do Canadá, Office du Film Canadá

Ficha Técnica:

Direção:

Helena Solberg

Produção:

Helena Solberg e David Meyer

Editor:

David Meyer

Produtor Executivo:

Barrie Howells

A production of International Cinema Inc. in association with The National Film Board of Canada and The Press and The Public Project, Inc.

Consultor editorial:

Ned Schnurman.

Fotografia:

Mário Carneiro, Adrian Cooper e Luis Gustavo Hadba

Gravador de som:

Christine Burril, Sílvio Da-Rin e Cristiano Maciel

Assistente de Câmera:

Dalmo Brandão, Fernando França

Jaime Schwartz, Marcelo Yamada

Editor de som:

Andréa Hull

Regravação de som:

Jean-Pierre Joutel

Narrado por:

David Meyer

Assistente de edição:

Anne Crenovich e Paul Chisefsky

Pesquisadora Associada de Produção:

Raquel Ribeiro de Oliveira

Assistente de Produção:

Lucas Britto

Pesquisa Adicional:

Elisabeth MacDonald

Edição adicional:

Suzanne Fenn e Gini Reticker

Solo de flauta:

Wendy Blackstone

CPB Corporation for Public Broadcasting PBS

Prêmios:*Bronze Apple - National Educational Film and Video Festival - 1990**Museum of Modern Art, New York – 1990**The New York Documentary Film Festival - 1990**Museo del Barrio Latino Film Festival - 1990***5 – HOME OF THE BRAVE (BERÇO DOS BRAVOS, 1986)****Documentário, 16 mm, cor, 58 min.****Ficha Técnica:****Direção e Produção:**

Helena Solberg Ladd

Editor e Produtor Associado:

Melanie Maholick

Texto:

David Meyer

Fotografia/Câmera:

Michael Anderson

Narração:

Ilka Tanya Payan

Captação de Áudio:

Christine Burrill
Andrew Wiskes
Peggy Schinhofen
Bob Morts

Assistência de Câmera:

John Pacy
Paul Marbury
Murray Van Dyke

Coordenação de Produção:

David Meyer

Gerente de Produção:

Bolívia: Alfredo Ovando
Omiste

Assistente Especial de Produção:

Ukamau Produtora Cinematográfica

Gerentes de locação:

Sharan Buguch
Laurel Hargarten
Sandy Osawa

Câmera Adicional:

Actua Film Video, Genebra

Editor de som:

Anne Sandys

Coordenação de Pré-produção:

Celeste Adams

Assistência de Edição:

Dina Potocki
Martha Olson
Diane Hendrix
Alex Ladd

Consultores:

Annette Bagley

Verônica Buruttati
Carlos Coloma
Peter McForen
Martha Olson
Anita Parlow
Duncan Pederson
Elisabeth Weatherford

Música:

*Reservation of education,
Color Nature Gone,
Written by Tom Bee*

Performed by Tom Bee and the American Indian Group XIT

*Night Chant, Navajo
War Song, Sloux
Flute*

Isaac Lopez,
Grupo Aymara

Corte de negativo:

J.G. Film Inc.

Desenho do título:

*Hill Sberg Meyer
Cinema Incorporation*

Funded by

The CPB

The International Women's Film Project

6 - PORTRAIT OF A TERRORIST (RETRATO DE UM TERRORISTA, 1985)

Documentário, Betacam, cor, 27'34".

Ficha Técnica:

Direção e Produção:

Helena Solberg e David Meyer

Edição:

Daniel Levy

Edição adicional:

Nicole Fauteux

Narração:

David Werninger

Facilidades de produção:

Maurum, Brasil

Câmera:

Gustavo Hadba

Captação de áudio:

Cristiano Maciel

Técnico de Vídeo:

Mário Lobão

Assistente de produção:

Lucas Souza Brito

Editor *On line*:

Weil Lashley

Facilitação em Pós-produção:

National Video Ind.

International Women's Film Project

**7 – CHILE: BY REASON OR BY FORCE
(CHILE: PELA RAZÃO OU PELA FORÇA, 1983)**

Documentário, 16 mm, cor, 60 min.

Ficha Técnica:

Direção:

Helena Solberg Ladd e David Meyer

Âncora e Narrador:

John Dinges

Coautor: "Assassination on Embassy Row"

Escrito por:

John Dinges e David Meyer

Agradecimentos especiais:

Samuel Chavkin, Autor de "Murder of Chile"

Editado por:

Vincent J. Stenerson

Câmera:

Adrian Cooper

Assistente de Câmera:

Gaston Roca

Captação de Áudio:

Marcos de Aguirre

Segundo Editor:

Judith Sobol

Assistente de Edição:

Susan Wagner

Direção de *voice over* e Edição Adicional:

Melanie Maholick

Edição Adicional de Som:

Andréa Hull

Segundo Assistente de Edição:

Alison Ellwood

Assistente de Produção:

Nicole Lucas

Câmera Adicional:

Judy Irola

Captação de Áudio Adicional:

Felipe Borrero

Imagens de Arquivo:

The Battle of Chile (A Batalha do Chile)

To the people of the world (Para o povo do Mundo)

Laboratório:

Du Art

Mixagem de Som: *Sound One*

1983 International Women Film's Project

**8 - THE BRAZILIAN CONNECTION, A STRUGGLE FOR DEMOCRACY
(A CONEXÃO BRASILEIRA, A LUTA PELA DEMOCRACIA, 1982/1983)**

Documentário, 16 mm, cor, 57 min. E 40 seg.

Ficha Técnica:

Diretora e Coprodução:

Helena Solberg Ladd

Coprodução e Texto:

David Meyer

Âncora e Narração:

Warren Hoge

The New York Times

Bureau Chief, Rio de Janeiro

Consultor:

Paulo Sotero

Correspondente de Washington

Revista Isto É

Coordenação de Produção:

Bill Stitt

Edição:

Katherine Taverna

Fotografia:

Affonso Beato

Som:

Silvio Da-Rin

Assistente de Câmera:

Ademir Silva

Location Production Managers:

Vinicius França e Tânia Quaresma

Fotografia adicional:

Kip Durrin

Tom Sigel

Ron Zimmerman

Som adicional:

Rick Patterson

Pamela Yates

Editor Assistente:

Donald Blank

Assistente de Pesquisa:

Nena Terrell

Imagens adicionais:

Televisão Bandeirantes do Brasil

Silvio Tendler

Departamento Cultural da Embaixada Brasileira

Washington, D.C.

Música:

Grupo Brasileirinho:

Beso Cerqueiro

Duduka Fonseca

Cláudio Fornaro

S. Redinger

"Flagra"

Rita Lee & Roberto de Carvalho

Narração suplementar:

David Meyer

Mixagem de som:

Emil Neroda e The Sound Shop

Laboratório:

Cinelab

Negative Matching:

Dick Cohen

Video:

TVC Video

The International Women's Film Project Incorporation

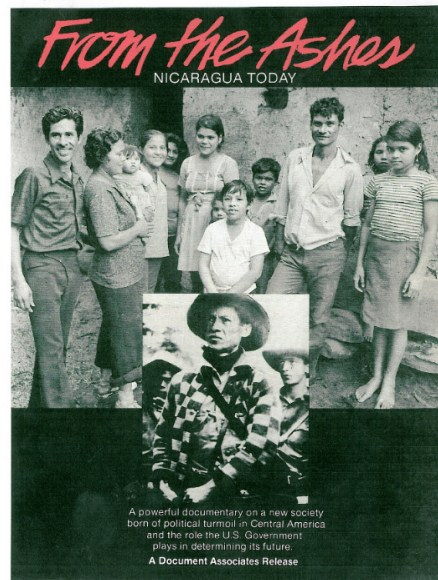
Prêmios:

Melhor Documentário - Festival de Cinema Global Village, New York - 1983

Melhor Documentário - Festival Nacional de Cinema Latino, New York - 1983

9 - FROM THE ASHES... NICARAGUA TODAY
(NICARÁGUA HOJE, 1982)

16 mm, cor, 60 min, documentário



Ficha Técnica:

Direção e coprodução:

Helena Solberg Ladd

Editor, produtor associado, gerência de produção:

Melanie Maholick

Coprodutor:

Glenn Silber

Produtor associado:

Obie Benz

Fotografia:

Michael Anderson, John Chapman (material da guerra)

Assistente de Câmera:

Michael Giovingo

John Pacy

Rafael Ruiz

Imagens Adicionais:

Wotigang Tirado

Rafael Ruiz

David Moscowitz

Tom Sigel

Gravação de som:

Pamela Yates

Narração:

Helena Solberg Ladd

Textos adicionais:

David Meyer

Músicas:

Carlos Mejía Godoy e Los de Palacaguina

Luís E. Mejía Godoy y Mancotal

“*Managua, Nicaragua*”, Guy Lombardo e Royal Canadians

“*Seems Like Old Times*”

Consultor:

Saul Landau

Financiado por:

Corporation For Public Broadcasting/The Programme Fund

Wisconsin Humanity Committee

National Endowment for the Humanities Film Found

Lucy and Richard K. Manoti Foundation

Swedish International Development Agency

Fund for Tomorrow

Obie Benz

Wisconsin State Committee for the Humanities

Swedish Development Agency (SIDA)

Agradecimentos:

INCINE

John Chapman

An International Women's Film Project Production

Prêmios:

National Emmy Award for Outstanding Background Analysis of a Current Story, 1983

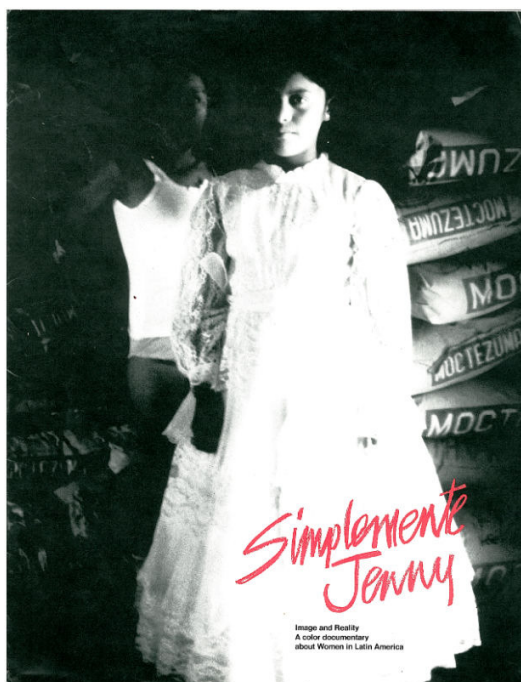
Red Ribbon Award, American Film Festival, 1982

Silver Hugo Award, Chicago Film Festival, 1982

Best Documentary Award, Global Village Video and Television Festival, 1982

10 – SIMPLEMENTE JENNY , 1977

Documentário, 32 min., 16 mm, cor

**Ficha Técnica:****Direção:**

Helena Solberg Ladd

Edição:

Cristine Burrill

Edição Final:

Grady Watts

Assistente de Edição:

Melanie Maholick

Fotografia:

Affonso Beato

América Latina – Produção:

Jane Stubbs

EUA – Produção:

Melanie Maholick

Som:

Lisa Jackson

Segunda câmera:

Christine Burrill

Assistente de Produção:

Mercedes Naveiro

Joy Galane

Pesquisa:

Anna Maria Sant'Anna

Fotografia Still:

Dolores Neuman

Assistentes de Produção América Latina:

Glaucia Camargo

Viana Etcheto

Aurora Mosso

Guilhermina Soria

Edição Adicional:

Rose Lacrete

Mixagem de Som:

Lee Dichter

Photo Mag. Inc.

Narração:

Dana Patton

Vozes:

Ana Maria Canata

Maria Stella Dabancens

Maria Otero Fletcher

Harry Flores

Livia Gatty
 Gino Lofredo
 Isabel Ladd
 Harry Martinez
 Mercedes Naveiro
 Maria Elena Orrego
 Maria Teresa Otero
 Olga Talamante
 Grady Watts
 Anna Maria Sant'Anna

Música:

“Ausência” e “Vais” por Quilapayun
 De “*Cueca de la Libertad*” EMI ODEON
 “*Cassarjeta*” e “*Sikuriada*” por Los De Canata
 “*Alfonsina y el Mar*” por Ariel Ramires de “Mulheres Argentinas”
 “A Virgem de Mariantes” cortesia Smithsonian Institution

Financiamento:

Danish International Development Agency
Inter-American Foundation
Women’s Fund – Joint Foundation Support
National Endowment for the Arts
Norwegian Agency for International Development
Swedish International Development Authority

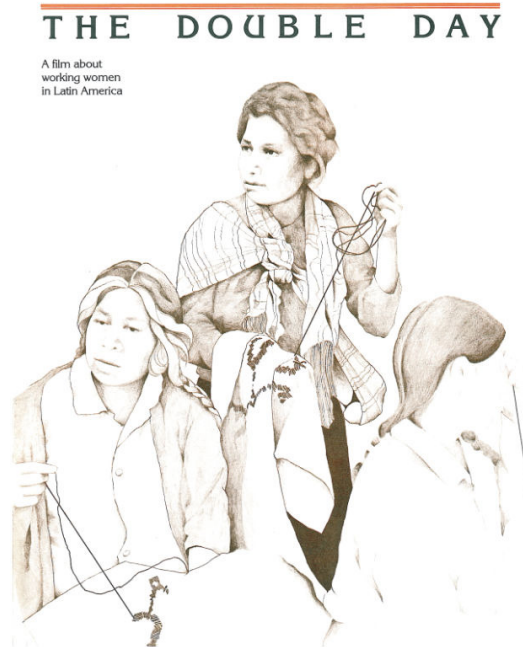
Produzido por:

International Women’s Film Project

11 – *THE DOUBLE DAY (A DUPLA JORNADA, 1975)*

1º Longa-Metragem de Helena Solberg

Documentário 16 mm, 54', cor



Ficha Técnica:

Direção e Produção:

Helena Solberg Ladd

Créditos iniciais:

International Women's Film Project

Assistente de edição:

Joy Galane

Cecile Heilier

Melanie Maholick

Mercedes Naveiro

Fotógrafa de still:

Dolores Neuman

Anna Maria SantAnna

Helena Solberg-Ladd

Produção:

Jane Stubbs

Som:

Lisa Jackson

Montagem:

Suzanne Fenn e Christine Burrill

Fotografia:

Affonso Beato

Segunda câmera:

Christine Burrill

Crédito finais:

Voz de tradução:

Dana Patton

Narração:

Elvira Crespo Arnal

Produção local - Assistentes:

Gláucia Camargo

Viana Etcheto

Aurora Mosso

Guilhermina Soria

Pesquisa:

Vera Beato

Judith Friedlander

Odile Hellier

Elisabeth Jelin

Gloria Lefft

Noracy Ruiz de Sousa

Rose Marie Muraro

Teresa Réndon

Hilda Sabato

Heleith I.B. Saffioti

Anna Maria Sant'Anna

Financiamento:

Calvin Cafritz

*Inter-American Foundation**Danish International Development Agency**Norwegian Agency for International Development**Swedish International Development Authority**United Nations Development Programme***Música:**

Gloria Martín

"Sub America" e "Mujer"

Festivais

Festival de Mannheim (Alemanha): Recomendação do Júri, 1976.

Festival de Lyon (França), 1976.

Festival Internacional da Ausrália, 1976.

American Film Festival, Nova York, 1976.

5º Festival Internacional de Cinema de Bombaim (Índia), 1976.

12 – THE EMERGING WOMAN (A NOVA MULHER, 1974)**Documentário, 16 mm, P&B, 40 min.****Ficha Técnica:****Um filme de:**

Helena Solberg Ladd

Roberta Haber

Lorraine Gray

Melanie Maholick

Direção:

Helena Solberg Ladd

Produção:

Helena Solberg Ladd

Fotografia:

Lorraine Gray

Roteiro e pesquisa:

Roberta Haber

Roteiro e pesquisa:

Melanie Maholick

Edição:

Jane Stubbs

Narração:

Leslie Cass

Vozes:

Kaerem Hawksworth

Carol Maillard

Dana Patton

Dorothea Tolson

(e + 12 nomes entre homens e mulheres,
incluindo o marido dela na época, James Ladd)

Edição Adicional:

Ginny Katz

Fotografias

Livraria do Congresso

Arquivo Nacional

*Smithsonian Institute – Political History Division**The New York Public Library – Prints Division**National Welfair Rights Organization**Schlessinger Library – Rodcliffe College**Off Our Books**Justice**Lorraine W. Gray**Dolores Newman***13 – MEIO-DIA (1970)****Curta-metragem, cor, ficção, 35 mm, SP****1ª Ficção de Helena Solberg****Um filme de:**

Helena Solberg, José Marreco e João Farkas

(Não consta ficha técnica na cópia disponibilizada para análise)

14 – A ENTREVISTA

(1966)

Curta-metragem, P&B, Documentário, 19 min, RJ

1º Filme e Primeiro Documentário de Helena Solberg

Ficha Técnica:

Direção, argumento e produção:

Helena Solberg Ladd

Montagem:

Rogério Sganzerla

Direção de fotografia e roteiro:

Mário Carneiro

Assistência de Fotografia:

Jefferson Silva

Participação especial:

Glória Solberg

Coordenação de Produção:

Nair Tavares

Maquiagem:

France Bel

Financiamento:

Carteira de Auxílio à Industria Cinematográfica CAIC

Apêndice C - FILMOGRAFIA GERAL DA PESQUISA

- *A Batalha do Chile* (1975), dir: Patricio Guzman (Chile).
- *A Mulher de Todos* (1969), dir: Rogério Sganzerla (Brasil).
- *Cabra Marcado para Morrer* (1985), dir: Eduardo Coutinho (Brasil).
- *Capitu* (1966), dir: Paulo César Saraceni (Brasil).
- *Cronique d'un été (Crônica de um verão, 1960)*, dir: Jean Rouch e Edgar Morin (França).
- *Crisis (Crise, 1963)*, dir: Robert Drew (EUA).
- *Edifício Máster* (2002), dir: Eduardo Coutinho (Brasil).
- *Grey Gardens* (1975), dir: Albert e David Maysels (EUA).
- *Jogo de Cena* (2007), dir: Eduardo Coutinho (Brasil).
- *Making of de Vida de Menina* (2004), dir: David Meyer (Brasil).
- *Memória de Helena* (1969), dir: David Neves (Brasil).
- *Memória do Subdesenvolvimento* (1959), dir: Tomás Gutierrez Alea (Cuba).
- *O Padre e a Moça* (1965), dir: Joaquim Pedro de Andrade (Brasil).
- *O País de São Saruê* (1971), dir: Vladimir Carvalho (Brasil).
- *Primary (Primárias, 1960)*, dir: Robert Drew (EUA).
- *Retratos Brasileiros com Helena Solberg* (2010), dir: Betse de Paula (Brasil).
- *Teologia da Libertação* (1984), dir: Silvio Da-Rin (Brasil).
- *The Thin Blue Line (A tênue linha da morte, 1988)*, dir: Errol Morris (EUA).

Apêndice D - *VIDA DE MENINA*, 2004: O RETORNO À FICÇÃO NUM FLERTE COM O DOCUMENTÁRIO

Vida de Menina é uma adaptação do *Diário de Helena Morley, Minha Vida de Menina*, de Alice Dayrell Caldeira Brant. Publicado pela primeira vez em 1942, o livro é o diário que a autora escreveu nos tempos de menina-moça, na cidade de Diamantina, entre 1893 e 1895, quando ela tinha entre treze e quinze anos de idade. Nas palavras de Gilberto Freyre, “uma História Natural do Brasil, único documento que existe no Brasil, que fala do cotidiano sem ser memórias [...] em fim de século¹⁶⁰”. É, portanto, uma obra que tem valor documental e literário.

Para publicar seu diário de menina-moça na Diamantina de fins do século XIX e início do século XX, Alice Dayrell Caldeira Brant, que pertencia a uma família tradicional na região, escreveu na nota da 1ª edição de 1942 que nenhuma alteração havia sido feita do diário original para o livro, apenas “pequenas correções” e “substituições de alguns nomes”.

Para a personagem-título do livro, Alice Dayrell criou um pseudônimo, um *alter-ego* que ela batizou de Helena Morley. Um nome de origem grega – Helena, acompanhado por um sobrenome inglês, “Morley”, numa síntese de sua formação, já que havia sido educada por uma mãe brasileira e um pai inglês. Bem ao gosto das personagens de Solberg, Helena Morley era uma personagem fragmentada e dividida entre duas formações: uma ibérico-cristã e outra inglesa-protestante, como a cineasta comentou:

Helena é filha de pai estrangeiro, inglês. E a aflição dela de querer se afirmar, se reafirmar como pessoa e criticando, porque ela tem um olhar que tem um distanciamento. Porque ela tem uma formação estrangeira. Além da formação brasileira, ela tem um pai inglês que duvida de tudo. [...] Então ele põe muitas dúvidas na cabeça da menina, na formação dela. Que dá a ela uma arma. Ela tem uma ferramenta para analisar aquela sociedade em volta dela. E ela tem um humor muito grande que é uma coisa política. Quando eu li aquele diário eu fiquei muito impressionada, eu pensei: “Essa menina, o quê ela não inventou! O que ela não desconfiou daquilo tudo!”¹⁶¹.

¹⁶⁰ Gilberto Freyre, citado por Helena Solberg em entrevista a Mariana Tavares, em 09.06.05, para a dissertação de mestrado.

¹⁶¹ Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, em 10.01.11, para esta tese.



FIGURA 6 - Dalton Vigh como Alexandre, pai de Helena Morley.

Vida de Menina, 2004.

Fonte: www.radiantefilmes.com.

Helena Morley vivia uma realidade cheia de contradições. Pertencia a uma família de posses que enriquecera com a extração de diamantes e, ao mesmo tempo, pertencia à parte pobre da família. Sentia-se feia, sardenta, sofria com as críticas do irmão caçula e das primas. Por outro lado, era a neta preferida da avó, D. Teodora, que a elogiava e a impulsionava para a vida. Como dissemos, uma personagem fracionada que iria se construir a partir da palavra escrita em seu diário. Ainda na nota da 1ª edição do livro, Alice Dayrell escreveu:

Em pequena, meu pai me fez tomar o hábito de escrever o que sucedia comigo. Na Escola Normal, o Professor de Português exigia das alunas uma composição quase diária, que chamávamos “redação” e que podia ser, à nossa escolha, uma descrição ou carta ou narração do que se dava com cada uma. Eu achava mais fácil escrever o que se passava em torno de mim e entre a nossa família, muito numerosa. 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 filhos, principalmente para minhas netas. Nasceu daí a ideia, 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 época (MORLEY, 1998, p. 13).

Curiosamente, quando Alice Dayrell decidiu publicá-lo pela primeira vez, pela editora José Olympio, o fez sem imaginar a repercussão que o livro teria. Nunca pensou que a vida na província, numa cidade do interior, ainda sem luz elétrica, sem água canalizada, sem telefone, até mesmo sem uma padaria, pudesse causar o impacto que causou. O livro foi, de imediato, um grande sucesso. Foi traduzido para várias línguas e desde seu primeiro lançamento, há setenta anos, vem passando por edições sucessivas. Quando da 1ª edição, em 1942, Alice Dayrell/Helena Morley tinha 62 anos de idade. Curiosamente, idade próxima da que Helena Solberg tinha quando dirigiu o longa-metragem.

O tom confessional da escrita de Alice Dayrell em seu diário foi preservado no filme. E também, o mesmo humor frente à hipocrisia moral; ao peso da religiosidade e às convenções da Diamantina em “fins-de-século”. Helena Solberg quis ser fiel à intenção da autora, interpretada pela atriz Ludmila Dayer.



FIGURA 7 - Ludmila Dayer interpreta Helena Morley.

Exterior, casa de Helena, *Vida de Menina*, 2004.

Fonte: www.radiantefilmes.com.

Na condução da narrativa, Helena Solberg fez a opção pela voz *off* de Helena Morley/Ludmila Dayer. O filme foi dividido em episódios do diário, comentados por essa voz *off* como se estivesse lendo em voz alta seus escritos:

Nós queríamos era recriar a atmosfera dessa adolescência na província, nas relações familiares. As tensões dentro das relações familiares. E, na verdade, o arco dramático vem de dentro da personagem. Quer dizer, do crescimento dela. Da compreensão dela de uma série de coisas e o amadurecimento¹⁶².

A partir da escrita, a personagem Helena Morley se construiu, ela interpretou os acontecimentos no dia-a-dia da província e desenvolveu um olhar de fora, estrangeiro, a respeito do cotidiano da cidade. Morley narrou os episódios que a envolviam e, também, a seus familiares. A escrita possibilitou que ela tivesse um distanciamento em relação a esses acontecimentos e os compreendesse melhor. E como em todo processo de amadurecimento, a dor também esteve presente. Fora a proximidade que ela tinha com sua avó D. Teodora, o diário era seu único interlocutor.



FIGURA 8 - D. Teodora (Maria de Sá) é a avó de Helena Morley com nove anos (Bianca Lyrio).

Interior, casa de D. Teodora (filmado na casa de Xica da Silva, em Diamantina)

Fonte: www.radiantefilmes.com.

¹⁶² Helena Solberg, em depoimento no *making of* de *Vida de Menina*, 2004.

No longa-metragem, três antagonistas de Helena Morley provocaram situações de conflito: o principal, tio Geraldo, foi interpretado por Camilo Bevilacqua. Ele era o filho mais velho, o que lhe dava respaldo para administrar o dinheiro de sua mãe, D. Teodora (avó de Helena). Isso impedia que a avó pudesse ajudar a filha Carolina, mãe de Helena.

Esses traços na constituição do antagonista foram concebidos para favorecer as tensões familiares entre tio Geraldo e a irmã Carolina, entre ele e Helena e entre ele e Alexandre, pai de Helena. Outro antagonista era a prima rica, Naná, que tinha inveja da relação de Helena com a avó e, por isso, agredia-a verbalmente, humilhando-a e subjugando-a por meio do poder econômico de sua família.

Poderíamos citar, ainda, como antagonista, uma colega de turma na Escola Normal de Diamantina, que fazia ironias a respeito dos “castelos” que Helena construía em sua cabeça, que, segundo a colega, a impediam de realizar as tarefas solicitadas pelo professor de Português.

E aqui chegamos a um outro aspecto importante na individualização da personagem Helena Morley: a construção dos “castelos”. A personagem criava situações imaginárias, fantasiosas, um pouco para compensar as tensões do cotidiano e, ao mesmo tempo, para dar vazão à sua criatividade. Podemos dizer que, nesse sentido, a personagem fabulava, criava situações a respeito de si mesma. E essa fabulação é também importante no seu processo de autoconhecimento. Quando Helena Solberg diz que a literatura possibilita a criação de “imagens dentro de nós, que só pertencem a nós mesmos, como um arquivo pessoal”, ela materializa esse sentimento na personagem de Helena Morley quando esta construía seus castelos. Muitas vezes, a partir de uma situação real, Helena Morley criava situações e as incrementava à medida que fabulava. Como na leitura de *Viagem ao Centro da Terra*, de Júlio Verne, em que ela se inseriu no romance.



FIGURA 9 - A escrita como individuação de Helena Morley (Ludmila Dayer).

Fonte: www.radiantefilmes.com.

Que aspecto é uma das coisas centrais na história de *Vida de Menina*? A capacidade de expressão da menina. É ela escrever. Quando ela se afirma, quando ela se descobre como pessoa. Como ela constrói a identidade dela: é através da escrita. Ela escreve com uma capacidade de expressão que estava acima da média das colegas dela de colégio. Quer dizer, ela dizia que se achava feia, sardenta e descobre que “escrevendo eu me encontro, consigo descobrir o que sou”¹⁶³.

Como bem lembrou o pesquisador José Carlos Avellar nesse trecho, esse processo de individualização se deu pela escrita, o que ofereceu às roteiristas do longa-metragem – a cineasta Helena Solberg e Elena Soárez – a pista para a estruturação do arco dramático do filme:

A gente gostava muito desta história da escrita como individuação. No que ela descobre a escrita que ela tem para ela mesma, que ela passa a contar com ela mesma, ela começa a se individuar. Porque ela é cingida: ela vinha de uma família de ingleses e de uma família mineira. Então o universo dela era todo fraturado e essa menina tem que se montar como todos nós temos que nos montar na adolescência. Então é na escrita que ela encontra a plataforma dela para ela se fazer. E isso é o que sempre o que nos encantou, a mim e à Helena Solberg¹⁶⁴.

¹⁶³ José Carlos Avellar, em entrevista a Mariana Tavares, para esta tese, em 12.01.10.

¹⁶⁴ Depoimento da roteirista Elena Soárez, no *making of* de *Vida de Menina*.

Para marcar, simbolicamente, o processo de amadurecimento de Helena Morley, o filme fez uso de uma metáfora: um broche que pertencia à D. Teodora e que ela havia dado à sua filha Carolina – mãe de Helena. Diante de problemas financeiros, o pai de Helena, Alexandre, vendeu o diamante do broche para seu cunhado, tio Geraldo. Helena presenciou a negociação e, como a joia iria lhe pertencer algum dia (segundo uma promessa que sua mãe lhe tinha feito), sentiu-se no direito de roubar da gaveta de sua mãe o que restara da peça, sua estrutura, e vendê-la. Ao final do filme, o broche remontado com o diamante volta às mãos da menina, pela avó – numa bela metáfora sobre o processo de transformação e amadurecimento de Helena Morley, possibilitado, em grande parte, pela relação de afeto com a avó.

É interessante perceber que, na primeira cena do longa-metragem, um piquenique com toda a família em Biribiri¹⁶⁵, há um episódio que envolve o broche. Carolina, mãe de Helena, dá pela perda do objeto e é recriminada pela irmã laiá, que lhe diz que aquele não era lugar para portá-lo. Essa primeira cena já dá a pista dos elementos que acompanhamos ao longo do filme: estão ali todos os personagens, bem como as tensões que os envolvem. O primeiro nome do filme foi *Brilho das coisas*, que depois foi substituído por *Vida de Menina*.

Podemos dizer que, em sua gênese, *Vida de Menina* flertou com o documentário, uma vez que o *Diário de Helena Morley* narrava o dia-a-dia na província em “fins-de-século”, como dissemos, num momento conturbado, marcado por grandes transformações sociais, políticas e econômicas para o país e para a cidade de Diamantina.

¹⁶⁵ Biribiri é um distrito de Diamantina e fica a 15 km da cidade histórica.

Apêndice E – Entrevista com a cineasta Helena Solberg

Residência da Cineasta (Jardim Botânico), Rio de Janeiro, 10.01.2010

1ª. parte da entrevista, gravada com câmera MiniDV

Mariana Tavares (MT): Qual foi o primeiro filme que você realizou nos EUA - Estados Unidos?

Helena Solberg (HS): O *Emerging Woman (A Nova Mulher, 1974)* foi o primeiro documentário que realizei pelo *International Woman's Film Project*. Quando eu mudei para Nova York, que eu conheci David (Meyer)¹⁶⁶ e me separei, a Companhia passou a se chamar *International Cinema*.

MT: O *International Woman's Film Project* era um grupo de mulheres que trabalhavam com cinema nos EUA, na década de 70. Você foi uma das fundadoras desse grupo?

HS: Eu cheguei aos EUA totalmente deslocada, querendo fazer cinema, mas não conhecia ninguém. Estava com duas crianças pequenas, uma de nove outra de sete anos, numa situação muito diferente do Brasil. Sem nenhuma mordomia em casa, sem nada. Eu fiquei desesperada. Eu queria fazer alguma coisa. E aí, tinha um cinema independente, o *Biograph* em Washington-D.C – o dono era David Levy? E eu fui procurá-lo e eu contei para ele. Ele deve ter pensado que eu era completamente maluca. Chegou uma pessoa lá e se apresentou: “Sou brasileira... Cheguei... Não conheço ninguém. Eu queria saber se aqui em Washington existe um cinema independente e quem são essas pessoas. Se você podia me apresentar. Qual é o nome dessas pessoas. Para eu saber quem são. O que estão fazendo. Aí ele foi um amor. A gente ficou muito amigo depois.”

Experiência do *May Day 1971* (Manifestação contra a Guerra do Vietnã)

HS: Então eu tive essa primeira aventura a respeito da Guerra do Vietnã. O *slogan* era “*Let's bring the war home*” (vamos trazer a guerra para dentro de casa). Foi todo mundo para as ruas. Eram demonstrações imensas. Havia tanques, helicópteros, polícia para barrar as pessoas. Uma cena. Nessas alturas esse David Levy me apresentou ao Grady Watts com quem eu estive agora, inclusive, depois de muitos anos, quando eu fui a Washington. Que era um cineasta independente que também me puxou para dentro de um grupo de pessoas que estavam fazendo cinema em Washington e nós nos unimos ao Roberto Faenza. Italiano da geração de Bertolucci, Bellocchio. Do grupo de Bellocchio e Bertolucci e nós começamos a fazer uns laboratórios com ele. Porque ele estava em Washington para ver a tecnologia do vídeo, como é que poderia ser utilizado pelo Cinema Político, pelo Cinema Independente? Então nós começamos a fazer uma série de seminários com ele, laboratórios com equipamento. Quando aconteceu essa situação em Washington, das

¹⁶⁶ Produtor e diretor norte-americano, casado com Helena Solberg, com quem divide a titularidade da produtora de cinema *Radiante Filmes*, sediada no Rio de Janeiro.

demonstrações, convergiram pessoas dos Estados Unidos inteiros para Washington, para participarem. Nós organizamos um grupo nosso para sair filmando. Às quatro horas da manhã já estava todo mundo pronto, com equipamento, com toda uma estratégia: como é que a gente ia sair, que ruas a gente ia pegar, como a gente ia evitar a polícia?. Às seis da manhã estávamos todos presos. Aí nos levaram para um estádio, o estádio imenso de Washington. Foi todo mundo levado para lá. Para sermos classificados. Eu consegui ficar com a câmera de vídeo na mão. No meio daquela confusão, eu entrei com a câmera. Era uma cena meio surrealista. Todo mundo preso, conversando, gente tocando música, fumando baseado. Não tinha nada para fazer. Um frio enorme. E aí eu fui buscando pessoas para entrevistar: como que elas tinham chegado ali? Por que elas foram presas, como havia sido o episódio da prisão de cada um? Por exemplo, um senhor de terno e gravata, elegantíssimo sentado, quando eu fui falar com ele, eu perguntei: *What's your name, Sir?* (Qual é seu nome, senhor?) Ele disse: *I'm Dr. Spock* (Eu sou o Doutor Spock). O famoso, que escreveu os livros sobre as crianças, pediatra, e eu usei os livros dele para os meus filhos! Eu quase caí de joelhos e eu disse: *Dr. Spock, o senhor é meu herói e estar presa com o senhor é uma honra*. O Abbie Hofmann estava lá, com o nariz partido, sangrando, eu fui entrevistá-lo.

MT: Isso foi o *May Day*?

HS: O *May Day* foi uma das maiores demonstrações contra a Guerra do Vietnã. Foi ótima essa minha prisão e deu para sentir, de perto mesmo, de estar com as pessoas que faziam parte. Tinha o *May Day Collective* (*Coletivo May Day*) que eram muito malucos. Porque, não esquece que era a época *hippie* também, havia muitos, muitos *hippies*. Então era aquela maluquice. Muito baseado, muita droga, mas todo mundo empolgado. E nós éramos muito mais caretas, eu tinha uma formação latino-americana. Eu tinha vivido a ditadura aqui e eu não brincava muito com essas coisas não, pois eu não sabia lá se eles iam tratar a gente como estavam tratando aqui...

MT: Qual era o nome desse grupo que gravava essas manifestações?

HS: Não tinha nome. Foi um grupo que se juntou por interesses comuns. Agora o *May Day Collective* foi o coletivo, o grupo que organizou o *May Day* e eles também tinham uma equipe deles de filmagem. Tanto que quando terminou a loucura toda, dias depois, fizeram-se dois filmes que tinham tendências inteiramente diferentes: o nosso, que era um filme sério, Faenza era marxista, tinha uma formação política, era um militante. Faenza é italiano e eu brasileira, tínhamos uma visão da sociedade americana também diferente. E aí nós fomos editar com eles e era uma sala imensa, com almofadas no chão. Todo mundo deitado, assistindo aos *tapes* e eu me dizia: isso aqui não vai dar certo, não vai dar certo, não vai se chegar a conclusão nenhuma...

MT: E acabou saindo...

HS: Acabaram saindo duas coisas: uma deles e uma nossa, que depois se perdeu... E o vídeo da *May Day Collective* era hilário: lindo, mas surrealista.

MT: Essa foi sua primeira experiência em audiovisual, nos EUA?

HS: Uma experiência bem americana.

MT: Você considera que essa experiência foi importante para que você continuasse a fazer seus trabalhos nos EUA?

HS: Foi importante me sentir parte de um grupo. Isso era importantíssimo: integrada, não era uma *outsider*, eu não estava de fora, estava vivendo uma experiência. Isso é sensacional. Uma experiência emocionante também. E com riscos, por estar em um país estrangeiro. Meu marido na época ficou muito preocupado.

MT: E seus filhos, a essas alturas?

HS: Meu marido foi sensacional e eu tinha uma moça em casa, era uma *au pair girl*. Uma menina estrangeira que vinha estudar em Washington, morava em nossa casa e, em troca, ajudava a olhar as crianças. A Joana.

MT: Além da experiência com o *May Day*, quais outras experiências com audiovisual você teve na época?

HS: Eu fiz com uma das integrantes do *International Woman's Film Project*, a Lorraine Gray, fomos para a escola dos meus filhos, onde estavam ocorrendo conflitos raciais. A escola estava sendo integrada. Foi um vídeo que eu fiz. Eu fui nas vizinhanças onde moravam os pais negros, fui de casa em casa entrevistando. E eram negros da classe alta americana. Não eram negros pobres. Era gente que havia tido acesso à educação. Eu fui entrevistá-los sobre a visão deles.

MT: Você fez esse vídeo com que tipo de equipamento?

HS: Era câmera de vídeo, aquelas grandes. Lorraine que trabalhou comigo era uma fotógrafa profissional, ela vivia de fazer fotografia. E ela estava experimentando com essas câmeras também. E ela era do *Women's Film Project* também.

Emerging Woman **(Mulher Emergente, 1974)**

HS: Para realizar o *Emerging Woman* eu saí buscando pessoas que tivessem formação em História. Que conhecessem também a história do feminismo, das mulheres. Eu fui aos Departamentos de Universidades onde havia esses alunos, conversei com os professores e pedi algumas indicações. E aí eles me indicaram Melanie Maholick - que nunca na vida havia pensado em fazer cinema até aquele dia - que ficou boquiaberta e achou incrível e disse: *Eu vou*. E eu disse: *Eu só quero saber o que você sabe*. Ela era muito sabichona, ela sabia tudo da história do feminismo. E ela era uma feminista.

MT: Isso tudo em Washington?

HS: Tudo em Washington. Depois havia a Roberta Harber, Lorraine Gray, eu. E aí outras pessoas foram se agregando. Tetê Moraes (*Terra para Rose*), imagina. Ela ficou exilada no Chile e estava saindo do Chile e passou por Washington. Os brasileiros todos se conheciam. Tinham umas festas de Consulado. Acabavam todos se conhecendo. E aí ela se juntou um pouco, durante um tempo. Tinha uma moça, artista plástica, Mercedes Naveiro que era argentina, que também era exilada. Havia muitos exilados em Washington. Era uma época conturbada da América do Sul. Muitos países com problemas. As pessoas iam para onde podiam ir. Estava todo mundo espalhado, procurando se reagrupar.

MT: Quanto tempo durou a pesquisa para fazer o *The Emerging Woman*?

HS: Eu acho que não foi muito tempo não. Havia muita informação já levantada. A Betty Friedan tinha acabado de lançar o livro dela, *The Feminine Mystique (A Mística Feminina)*, que causou um impacto. Aliás, foi um livro bem interessante e importante para mim. Ela era socióloga, pesquisadora. Ela foi aos subúrbios americanos entrevistando em casa as mulheres de classe média americana. É pesquisa mesmo. Então ela chegava às dez da manhã na casa de uma mulher e a mulher estava tomando um Martini. Elas já não estavam aguentando mais: o isolamento, só com crianças. E ela foi fazendo essa pesquisa de campo que eu acho que marcou muito toda uma geração de mulheres americanas. Foi impressionante.

MT: E esse livro foi útil em seu trabalho?

HS: Essas coisas já existiam. Já eram livros consagrados. Muita coisa já tinha sido feita. Eu não estava desbravando um território novo. O *Emerging Woman* fala também das inglesas, tudo que as inglesas conquistaram, as primeiras feministas - que é também uma coisa muito impressionante.

Relação com a PBS – Public Broadcasting System (Sistema Público de Telerradiodifusão Americano)

MT: Como se iniciou o contato com a PBS – Public Broadcasting System (Sistema Público de Telerradiodifusão) nos EUA?

HS: O *Emerging Woman* fez certo barulho. Foi um dos primeiros filmes nos EUA a tratar desse assunto. Ele foi escolhido como o filme oficial da *American Bicentennial Commission*¹⁶⁷. Uma ironia: uma brasileira que faz um filme sobre as americanas. Eu não tinha me dado conta de que não existia um filme ainda sobre esse assunto. Ele é muito didático, muito simples: feito com 300 fotografias, pouquíssima coisa filmada ao vivo. Porque a gente não tinha um tostão.

¹⁶⁷ Série de celebrações realizadas nos EUA em meados de 1970, em tributo aos eventos históricos que levaram à criação dos Estados Unidos como uma República Independente. Os eventos culminaram no domingo, 04 de julho de 1976, com o aniversário de 200 anos da Declaração da Independência (www.wikipediaamericanbicentennialcommission).

MT: *Emerging Woman* tem uns momentos ficcionais muito interessantes...

HS: Sim, tem um poema da Sylvia Plath¹⁶⁸ que eu adoro.

MT: O interessante é que *The Emerging Woman* apresenta ficção dentro de documentário exatamente nesse trabalho que foi feito lá atrás, nos anos 70...

HS: Esse material não era ficção. Eram coisas tiradas dos livros, dos diários dessas mulheres. Era material de verdade, vivo. Que a gente usou com liberdade. O filme mostrou uma competência e eu passei a existir. Antes eu não tinha nada que eu pudesse mostrar que me legitimasse. É um trabalho sobre um assunto americano que interessava a eles. Se eu fosse mostrar *A Entrevista* ia cair no vazio. Não teria chance um filme sobre a mulher brasileira de classe média... Então ele me abriu algumas portas. Você vai num lugar se apresentar e dizer que você quer fazer alguma coisa, eles vão dizer *Quem é você? O que você já fez?* E aí eu fui na *Interamerican Foundation* (*Fundação Interamericana*).

MT: Esta Fundação Interamericana teve participação mais expressiva no financiamento?

HS: *Absolutely*, eles foram incríveis. Eles eram uma espécie de religiosos liberais. Freiras e padres que trabalhavam na América do Sul, iam para a Nicarágua. Tinha uma freira sensacional. Ela não se vestia de freira, era uma senhora que foi fantástica. Eu queria realizar um próximo filme sobre as mulheres latino-americanas. Ela amou essa ideia. Porque quando eu fiz o *Emerging Woman* e deu certo, o *Emerging Woman* foi comprado praticamente por todas as bibliotecas dos Estados Unidos, do interior... Compraram cópias para as escolas. Para as pessoas terem acesso. Então, essa freira da *Interamerican Foundation* tinha visto *Emerging Woman* e eu fui conversar com ela sobre a ideia. Porque o *Emerging Woman* contava a história da luta das mulheres pelos seus direitos e tratava também de diversas questões: falava da mulher da classe média branca, falava das negras, da questão do aborto. E aí eu falei com ela que eu gostaria de tentar fazer um filme que falasse da situação das mulheres da América do Sul, das latinas.

The Double Day (A dupla jornada, 1975)

HS: Fui assistir a um seminário no México para me preparar para o filme. Fiquei lá dez dias ou duas semanas, estudando.. A orientação era bem marxista. Mas ótimo porque eu estava aprendendo. Estudamos a Teoria da Dependência. Para enfrentar *Double Day*. Eu filmei em inúmeras fábricas onde era empregada a mão de obra feminina. *Double Day* é sobre a mulher da classe trabalhadora. O *The Double Day* tem uma trajetória muito lógica. É um filme didático também. Mas ele vai assim: do campo, da situação da mulher no campo onde ela trabalha com_o homem, ao lado dele. Os dois trabalhando juntos até que, obrigados pela falta de recursos, o homem sai em busca de trabalho na cidade e a mulher fica no campo só, responsável pela questão toda da sobrevivência da família. O filme chega então até a saída da mulher do campo para as fábricas, em que ela se torna uma

¹⁶⁸ (1932-1963) Poetisa, romancista e contista norte-americana.

trabalhadora paga e tem que deixar o lar também. E os filhos são colocados em creches. O filme mostra a infraestrutura do trabalho feminino, da mão-de-obra feminina.

MT: Você percorreu quatro países para fazer o filme?

HS: México, Argentina, Venezuela e Bolívia. Eu cheguei a vir ao Brasil. Proibiram-me de filmar. Não me lembro bem por quê: uma questão de equipamento, não podia entrar... E desse material eu fiz dois filmes da mesma filmagem: *The Double Day* e *Simplesmente Jenny*.

MT: Por que a opção em não situar geograficamente os países onde você está em *Double Day*? É porque você quer falar da mulher latino-americana em geral?

HS: Eu quero falar da América Latina como um todo. Eu acho que é meio óbvio, quer dizer, só os sotaques... O argentino e o boliviano são totalmente diferentes. O mexicano também. A Venezuela, eu filmei pouquíssimo. Eu filmei as mulheres de classe média discutindo já a questão do casamento. É o final do filme.

MT: As reuniões entre as pessoas dos diferentes grupos/comunidades abordados marcam presença constante em seus documentários. Por quê? Eventualmente você chega a provocá-las?

HS: É importante que você se apresente e estabeleça uma relação de confiança. Você tem que dizer quem você é, porque ninguém vai começar a falar na frente de uma câmera sem saber quem você é. De certa forma eu fui bastante entrevistada por elas!

From the Ashes... Nicaragua Today
(Nicarágua hoje, 1982)

MT: No documentário *From the Ashes... Nicaragua Today*, como era a dinâmica dessas reuniões com os trabalhadores rurais e as pessoas das comunidades?

HS: Eu não queria dirigir a conversa, mas eu dava o assunto.

MT: Mas você organizou as reuniões ou aproveitou encontros que já ocorreriam?

HS: Cada caso é um caso. Às vezes eu queria e eu pedia para eles se eles podiam se reunir e ter uma conversa entre eles sobre tal assunto.

MT: Por que essas reuniões?

HS: Para sentir a comunidade e quais eram suas preocupações mais urgentes. Queria estar muito próxima deles. Era uma coisa importante ouvir diretamente deles. Eles estavam totalmente tomados e revoltados com diversas questões. Tem uma discussão no filme onde eles estão falando sobre a questão do boicote americano: "Porque eles vêm aqui dizer o que a gente faz, o que a gente não faz". Eles não queriam ser controlados por interesses alheios.

Chile: By Reason or by Force
(Chile: Pela razão ou pela força, 1983)

MT: No *Chile by Reason or by Force* tem uma situação em que vários chilenos estão reunidos para combinarem suas ações numa manifestação que iria ocorrer no dia seguinte... Essa reunião foi organizada por eles?

HS: Lógico. Chile era uma situação brava, porque a polícia estava invadindo as comunidades. E eles estavam se escondendo porque a polícia era muito violenta, muito violenta. Nós fugíamos o tempo todo de gás lacrimogêneo, de tanque...

MT: Vocês se expuseram...

HS: Muito. Um dia eles pararam a gente. Eu nunca esqueço: de contra uma parede, um tanque. Eu nunca tinha me dado conta de que é uma das coisas mais assustadoras porque é um tanque: não tem ninguém, você não vê ninguém. A pessoa que está lá dentro não existe. A pessoa está falando com você e você não a vê. E aquele cano girando de um lado para o outro. E quando nos encostamos num muro, a nossa equipe, veio um bando de chilenos e eles se encostaram conosco. E ficaram dizendo: "*Companeros, ustedes pueden decir que nosotros hacemos parte de su equipo?*" Os caras todos querendo, coitados, se refugiar com a gente. Agora, os policiais sabiam exatamente quem eram os chilenos e quem éramos nós. Mostramos nossos documentos para provar que nós éramos uma equipe de uma rede americana pública de televisão. Foi um susto! Mas você nunca sabe se vão prendê-la e levar para um campo qualquer.

MT: O fato de ser uma equipe de uma emissora americana abriu portas, de certa forma...

HS: Pode abrir e pode fechar, você nunca sabe.

MT: Se fosse uma equipe brasileira, jamais entraria no Chile e faria um filme como esse.

HS: Não sei. É possível que sendo uma equipe americana eles ficassem mais assustados.

The Double Day (A dupla jornada, 1975)
Financiamento

39:07 MT: Para obter o financiamento para *Double Day*, você visitou vários países?

38:55 HS: As instituições que apoiaram foram: DANIDA, *Swedish International Development Authority* (SIDA), *Norwegian Agency for International Development* (NORAD), *Interamerican Foundation*. Eu fui a cada país. Eu fui à Suécia, que tinha a a SIDA. Fui à Noruega (NORAD). São fundações de desenvolvimento. E Leif Vetelson, que trabalhava para a NORAD, foi essencial para conseguirmos o patrocínio. Ele amou a ideia do filme. Era todo o dinheiro muito pouco. Tipo 5 mil

dólares. Não eram órgãos com dinheiro. Mas para nós era uma maravilha. Quem patrocinou mesmo foi a *Interamerican Foundation*.

MT: A impressão que dá é que vocês não faziam esses filmes com a intenção de ganhar dinheiro, que seria, principalmente, pela causa... Mais importante era realizar o projeto?

HS: Totalmente. Eu não tinha a menor ideia de ter “lucro”. Não era uma prioridade, porque a gente era bastante idealista! Evidente que devia ser. Cinema é sua forma de viver, sua profissão. Nessas alturas eu sei disso, mas quando você é jovem, a gente arrisca, né?

MT: A questão de sua sobrevivência estava garantida...

HS: Era casada com um homem que era um provedor. Nunca fui rica. Mas era um provedor.

MT: Isso lhe deu a possibilidade de....

HS: Sim, de poder sair. E não usando o meu dinheiro. Sempre com financiamento de instituições.

MT: Voltando a falar do processo de realização de *The Double Day*, foram várias viagens aos quatro países abordados no documentário ou apenas uma?

HS: Uma viagem de três meses aproximadamente. A primeira etapa foi o México, onde eu fui antes de começar as filmagens. Foi um seminário, um estudo. Para eu saber com o que estava lidando. O que era essa questão da mulher na força de trabalho na América Latina. Eu queria ter alguma coisa que me sustentasse intelectualmente, que me desse uma base e depois eu poderia fazer minhas escolhas. Quando eu deparasse com a realidade, que é o que sempre acontece. A realidade às vezes tira você da teoria. E é bom que seja assim. Mas eu precisava da teoria. A prática era outra coisa. Quando eu saí para filmar, deparei com muitas coisas que eram diferentes.

MT: E essa teoria se sustentava no marxismo?

HS: Eu diria como um método. Não como uma ideologia. A Helen Safa e a Heleieth Saffioti eram marxistas. Saffioti é brasileira e tem um livro importante: *A Mulher na Sociedade de classes: mito e realidade*. Eu fui a Campinas para aprofundar essa questão com ela. Eu me preparei muito. Eu era bastante obcecada. Eu fiz uma viagem de trem com a Rose Marie Muraro para encontrar a Saffioti. A Rose Marie tem um trabalho, uma teoria sobre a mulher na sociedade. Então ela me interessava muito também. Porque havia uma atitude contra o feminismo. Primeiro, a palavra “feminismo” tem mil interpretações. Quando Betty Friedan chegou aqui no Brasil, quando o livro dela (*The Feminine Mystique, A Mística Feminina*) havia sido lançado nos EUA, o *Pasquim* a recebeu com grosseria, fizeram uma coisa horrorosa, fizeram caricaturas dela. Disseram que o problema dela como era o de todas as mulheres que reclamavam é porque ela

não era bem-amada, porque ela não tinha encontrado o homem certo. Essas coisas primárias.

MT: Houve muito preconceito em relação ao feminismo, mas não podemos esquecer que o movimento foi fundamental para uma série de conquistas para as mulheres...

HS: Os primeiros direitos, os direitos mais importantes... E tem essa questão toda que agora está voltando, que é muito interessante, que a mulher produz com o corpo dela a força de trabalho. Ela dá à sociedade o trabalhador. E por que a responsabilidade dessa criança não deve ser também do Estado? Porque as fábricas também têm que ter creches, lugares aonde as mulheres possam levar as crianças e estarem tranquilas enquanto trabalham. Que possam ir lá vê-las, possam amamentar... Tem que haver apoio à mulher para que ela possa entrar para a classe trabalhadora. Então essas questões para mim eram muito claras. Muito claras.

MT: Em determinado momento, na entrevista à pesquisadora norte-americana *Julianne Burton* no livro *Cinema and Social Changes in Latin America (Cinema e Mudanças Sociais na América Latina)*, você disse que chegou um momento em que você passou a temer ser considerada uma cineasta que tratasse apenas da temática feminista...

HS: Eu sempre achei que eu tive fases. No decorrer de uma vida, seus interesses vão mudando de foco. Esse momento foi importante para mim porque era um assunto que eu queria entender, porque eu sou mulher. Eu não queria que me botassem uma etiqueta; queria ter a liberdade de contar qualquer história. Outra fase foi sobre a relação dos Estados Unidos com a América Latina – e daí nascem os filme *Brazilian Connection, From the Ashes, Chile, Home of the Brave, The Forbidden Land*, etc... A política me interessou sempre, muito. É uma coisa muito importante procurar entender. E como eu vivi fora do Brasil, eu senti isso muito na pele. E eu acho que nós, brasileiros, por sermos um país grande, nos relacionávamos muito mal com os outros países da América do Sul. A gente sempre falou mal do boliviano, do argentino. E eu acho que a solução é continental.

From the Ashes ... Nicaragua Today
(Nicarágua hoje, 1982)
Relação com a PBS

MT: Voltando à questão do contato com a PBS. Como foi feito o contato inicial com esse sistema público de TV americano?

HS: Eu acho que *Emerging Woman* e o *Double Day* ajudaram a abrir uma porta. *Double Day*, por exemplo, foi um filme com alto valor de produção, com várias locações, com fotografia bonita de Affonso Beato. É um filme bem-feito, eu acho. Ele toca num assunto importante e ele tem uma lógica e ele foi convidado para muitos festivais. Ele foi bem-recebido. E os dois filmes já eram dois cartões de visita para a PBS. E sendo brasileira ou “latina”, como eles gostam de taxar a gente, eu tinha como se fosse uma credencial para justificar meu desejo de

realizar filmes sobre essas questões. A questão da Nicarágua, por exemplo, estava em todos os jornais diariamente. Era uma questão ardente. E eu fui ficando revoltada com a cobertura da mídia: do que eram os nicaraguenses, do que era essa revolução. Eu queria fazer um filme para dar um rosto humano aos nicaraguenses. Por isso escolhi fazer um filme sobre a experiência de uma família, os Chavarrías, dentro das transformações e mudanças políticas que estavam vivendo. Eu achei que a família aproximaria as pessoas: as preocupações de José, de sua esposa, suas filhas eram preocupações que os americanos poderiam entender.

MT: Para realizar o documentário você foi várias vezes à Nicarágua?

HS: Para *From the Ashes ... Nicaragua Today (Nicarágua hoje)* foram umas três ou quatro idas para filmar no país.

MT: Durante quanto tempo?

HS: Mais de um ano. Porque a situação ia mudando e os assuntos iam mudando. Os confrontos eram diferentes. Eu acredito que o cinema deve lidar com a emoção. Os Chavarrías foram uma família que me emocionaram muito. Eu fiquei muito apegada a eles. Porque eles eram muito unidos e tinham problemas que todos nós temos. Então eu achei que isso era o diferencial do filme. Que não era uma reportagem ou jornalismo. Eu não queria que fosse. O filme simpatiza com os sandinistas. É um filme abertamente simpatizante. Agora, o que eu fui acusada na imprensa, violentamente, foi de ter me associado aos sandinistas. Que eles teriam um dizer sobre o filme o que em nenhum momento tiveram. A PBS pedia *pontos de vistas diferentes*. Tinha que ter todas as opiniões dentro do filme. Isso era um inferno: começaram com umas interferências: “Vai entrevistar o Ministro X, vai entrevistar o Ministro Y, para ver a opinião dele... *Talking heads*...”

MT: Como foi o processo? Você ia trazendo material filmado da Nicarágua e a PBS ia pedindo mais?

HS: Eu tive a liberdade de armar o filme, o primeiro corte. Que foi como eu queria. Que é meu começo, que eu gosto muito. Elis, a filha mais velha, apresenta a história do seu país e do Sandino com um panorama da Nicarágua por trás, por exemplo.

MT: O Sandino é apresentado no filme por meio do ponto de vista da Elis?

HS: É. Mas tínhamos um material de arquivo excelente que conta a história da relação dos Estados Unidos com Somoza. Tem um fundamento histórico muito forte e incontestável. Foi a razão que ganhou o *Emmy*. Quando vai chegando lá no final e começam uns *talkings heads (cabeças falando)*, uns caras falando, uns políticos, aquilo já era uma interferência. A PBS estava nervosa por causa da controvérsia. E eles tinham razão, porque veio bravo.

MT: Mesmo tendo o *talkings heads* é um filme simpático aos sandinistas... E feito com financiamento americano!

HS: E ganhou o *National Emmy Award* (1982), que é o maior prêmio americano de televisão. Um *Emmy* nacional do país inteiro. Quer dizer, deu certo!

MT: Você inseriu os *talkings heads* no final porque eles pediram...

HS: Pediram que fossem esclarecidos certos assuntos: “Ah! O jornal disse que o Secretario de Estado Alexander Haig falou não sei o quê... Isso é importante: o ponto de vista da oposição, dos que são contra a Nicarágua.” Aí, lá ia eu para os arquivos procurar o Haig.

MT: Quanto tempo leva uma montagem dessas?

HS: Levou muito tempo. Um ano.

MT: Um ano viajando para as filmagens e mais um ano na montagem?

HS: Sim. Foi complicado. Foi muito complicado. Eu nunca me esqueço: o dia em que eu acordei de manhã, nós tínhamos lançado o filme e eu recebi um telefonema da Dolores Newman do *Women’s Film Project*: “Você leu o *New York Times*?” Eu disse: Não. E ela: “Vai ler agora!” Eu fui lá, peguei o *New York Times*, não vi nada. Comuniquei: *Dolores, I can’t find it (Eu não consigo encontrar)*. Então ela esclareceu: “*It’s on the first page! (É a primeira página!)*” Quando eu abri o jornal, vi um artigo na primeira página sobre meu filme. Eu tinha recebido recursos da *National Endowment for the Humanities*. O novo diretor dessa entidade, William Bennet, bem conhecido ultraconservador linha dura, tinha atacado o filme violentamente, acusando-me de “propaganda, de realismo socialista sem vergonha.” Aí eu pensei: Agora vão me expulsar do país!

MT: Você foi muito corajosa...

HS: Eu fui louca! Corajosa? Mas aí meu distribuidor me ligou e disse assim: “Melhor coisa que podia ter acontecido! Isso é publicidade para o filme!” E ele estava certo.

MT: E vocês venderam o filme?

HS: O filme teve transmissão nacional em horário nobre e foi selecionado para vários festivais, inclusive ganhou o *Silver Hugo Award* do *Chicago International Film Festival*. Depois ele foi distribuído no circuito normal de documentários. Mas não tinha o interesse que teve o *The Emerging Woman*, por exemplo. É evidente: tratava de um assunto de um país estrangeiro. O americano é muito provinciano.

MT: Autocentrado.

HS: Sim. New York e Washington e os grandes centros urbanos são lugares cosmopolitas e as pessoas são superinformadas. Mas não no interior dos Estados Unidos, as pessoas nem sabem onde fica a Nicarágua. Nem o Brasil. São autocentrados como nós, aqui, de certa forma. Isso acontece com todos os países grandes. A gente é obrigada a prestar atenção neles. Eles não precisam prestar atenção na gente.

MT: Aquele poema *The past will not return* (o passado não voltará) que está no começo do documentário sobre a Nicarágua...

HS: É daquele poeta que lê no filme. A ironia é que mais ou menos, o passado voltou. Não com a ferocidade do Somoza, mas o sonho sandinista até hoje não aconteceu. O Ortega que está no poder agora, inclusive, está no filme – é uma pessoa complicada hoje. Dúbia. E ele não tem o apoio da população toda. Eu quis muito voltar para encontrar a família em um novo filme. Fazer uma revisão da percepção deles do que havia acontecido: do sonho e da realidade.

MT: Você teria pique para fazê-lo?

HS: O pique é “procurar o financiamento”. Não é a filmagem. Eu chegando lá eu encontro a família. Direto. E terei surpresas.

MT: A Elis é a filha mais velha dos Chavarrías?

HS: É a militante.

MT: É ela que procura sensibilizar a família para as mudanças que estão acontecendo no país.

HS: A engraçada é a Gladys, que discute com ela. Porque a Elis não quer que a Gladys ouça música americana.

MT: Você ainda tem contato com a família?

HS: Não.

MT: O *From the Ashes... Nicaragua Today* você teve muito tempo para fazer. O documentário seguinte, *The Brazilian Connection*, já teve um *dead line* mais apertado.

HS: Tem uns que são bem jornalísticos: o *Brazilian Connection* (*Conexão Brasileira*), o *Chile, By Reason or By Force*, que é 10º aniversário do Governo de Augusto Pinochet, foi feito em cima de fatos que estavam sendo noticiados. E eles (PBS) queriam que o documentário fosse ao ar enquanto a coisa estava quente. Então, realmente eram com *deadlines* de filmes de jornalismo. O que foi uma experiência ótima para mim. Bem diferente. O *Brazilian Connection* (*Conexão Brasileira*) eu filmei novamente com o Affonso Beato.

MT: Os temas eram sugeridos pela PBS?

HS: Não, não. Nós fomos lá sugerir o filme. Você não lembra? No programa da Betse (Betse de Paula, programa *Retratos Brasileiros* para o Canal Brasil com Helena Solberg) a gente estava negociando com eles (PBS) para fazer um filme e o David conta que eles dizem: “Ah, você quer dizer que o Chile é o cumprido e o Brasil é aquele gordão?”

MT: Nem o pessoal da PBS tinha noção de onde ficava o Brasil?

HS: A PBS?! Pessoas educadas, de nível universitário! A gente não imagina o nível de falta de informação.

MT: Eu considero o *Chile, By reason or By Force* também um grande filme.

HS: Tem imagens maravilhosas. O enterro do rapaz numa demonstração é uma imagem muito forte. Havia coisas impressionantes: aqueles desfiles, aquelas mulheres marchando. As imagens de arquivo se referem ao golpe contra Allende. A fatos do passado, à história do golpe que o derrubou.

MT: Por quanto tempo vocês permaneceram no Chile filmando?

HS: Umas duas/três semanas.

MT: E no fervor dos acontecimentos...

HS: Tivemos que enfrentar a polícia muitas vezes, pois as manifestações eram violentas. Evidentemente eles não queriam câmeras registrando tudo. O nosso diretor de fotografia era Adrian Cooper (*A Marvada carne*), um inglês radicado aqui no Brasil há muitos anos. Foi uma aventura.

MT: Como conseguiram entrar no Chile em plena ditadura?

HS: Com credenciais dadas pela PBS. Naquele momento, por causa das manifestações massivas, havia muitos jornalistas e muitas equipes chegando em Santiago, do mundo inteiro. Apresentamos nossas credenciais e recebemos crachás do governo Pinochet!

MT: Em determinado momento no filme, fala claramente do apoio norte-americano ao golpe que tirou Allende do poder...

HS: Já era público. O Letelier foi assassinado em Washington-DC. Aliás, perto de onde eu morava. E o carro dele explodiu ali. E eu era amiga da mulher dele, a Isabel Letelier. Isabel e Letelier moravam em Washington, exilados. Fugidos de Pinochet. Pinochet estava atrás deles e conseguiu matá-lo. Então já se sabia disso. Já tinha entrado na mídia. Havia livros. Já havia toda uma pesquisa feita sobre o envolvimento americano na morte de Allende. Aliás, um importante colaborador no filme foi o John Dinges, jornalista americano que escreveu o maior livro sobre o assassinato do Letelier: *Assassination on Embassy Row*.

MT: Você chegou a pensar em realizar algum filme no Brasil, na época?

HS: Sim, fizemos *The Forbidden Land (A Terra Proibida)*, sobre as invasões de terra, sobre as condições sociais e a Igreja da libertação.

MT: Que estrutura a PBS oferecia para a realização dos documentários?

HS: Um bom orçamento. Algo que estamos lutando aqui no Brasil para termos uma relação com a televisão. Para que a gente possa trabalhar para a televisão. Cada filme qu

e a gente faz leva três anos para levantar o dinheiro. Se no meio tempo você pode, como diretor, trabalhar para uma televisão: fazer trabalhos jornalísticos, fazer reportagens, fazer filmes, é uma coisa maravilhosa. Os cineastas precisam dessa relação e a Globo é um monopólio. Um monstro que pode muito bem nos assimilar. Isso é uma questão agora muito importante. A gente tá lutando por isso. Coisa que acontece em todos os países do mundo: na Europa, na França, nos Estados Unidos. Essa relação da televisão com os cineastas é da maior importância. Porque deixa você trabalhar. Porque senão, quem vai fazer cinema? Só quem tem uma fonte independente de dinheiro.

Chile: By Reason or By Force
(Chile: Pela razão ou pela força, 1983)

MT: Explique o título do documentário *Chile: By Reason or By Force (Chile: Pela Razão ou pela Força)*.

HS: É o motor do país! Está escrito na bandeira, você acredita? Imagina! *Por la razon o la Fuerça*. Se não vai pela razão, vai pela força! É bem estranho!

MT: Fale-me sobre o John Dinges que, além de âncora, também assina o texto desse documentário junto com David Meyer.

HS: Ele é um jornalista que cobriu a América Latina durante anos.

MT: Ele também foi coautor do livro *Assassination on Embassy Row (Assassinato no Setor de Embaixadas)*.

HS: É sobre o assassinato de Letelier.

MT: A presença do âncora no documentário era modelo da PBS?

HS: Sim, formato deles. Mas nós levamos e sugerimos o âncora John Dinges, como no documentário *Brazilian Connection (Conexão Brasileira)*, nós sugerimos o Warren Hoge. O Warren, nós já havíamos conhecido no Brasil, ele trabalhou aqui para o *New York Times*, foi editor-chefe do *New York Times*, casado com uma brasileira. Nós já tínhamos uma relação com ele. Aí eles amaram porque ter um âncora que era editor do *New York Times* não é para qualquer um.

MT: Falando um pouco de sua infância, você foi com qual idade para o Colégio *Sacre Coeur de Jesus*?

HS: Eu fui com cinco anos de idade para o *Sacre Coeur de Jesus*. Eu era a mais nova do Colégio, tanto que eu não podia entrar para nenhum curso. Eu só tinha cinco anos, então eu era mascote, eles me botavam em cima da mesa e eu passava de sala em sala.

MT: Naquela época as crianças ingressavam nas escolas com sete anos. Por qual motivo seus pais te colocaram lá, com cinco anos de idade?

HS: Porque minha mãe não me aguentava mais em casa, provavelmente. Eu era infernal: “Vai embora, eu não aguento mais”. Eu fiquei dos cinco aos doze anos de idade no *Sacre Coeur de Jesus* aqui no Rio. Falando francês de manhã até de noite. Estudava História do Brasil em francês. Tudo era francês. Não podia virar as costas para as freiras. Aquele rigor de Colégio europeu bravo.

MT: A sua mãe era brasileira e seu pai norueguês?

HS: Sim.

MT: Sua mãe era brasileira de qual região do país?

HS: Mamãe nasceu no Rio de Janeiro, mas a família toda era de São Paulo. Todas as minhas tias, toda a família era de São Paulo. Então minha mãe vai para São Paulo, vive em São Paulo. Quando ela conhece meu pai ela está morando em São Paulo e meu pai quer vir para o Rio. Aí ela vem. Foi a primeira tia que veio para o Rio. As outras tias acharam uma aventura extraordinária.

MT: Qual era o nome de sua mãe?

HS: Celina Ribeiro.

MT: E de seu pai?

HS: Hans Birger Dimitri Collet Solberg.

Um cachorro chamado Brasil

MT: Em que condições se dá a vinda de seu pai da Noruega para o Brasil?

HS: Ele vem sozinho para o Brasil atrás de aventura. Com vinte anos. Era muito engraçado, papai dizia que não aguentava mais a Noruega, o frio. E papai tem uma história interessante: o avô dele, a família, eram todos ligados ao mar, a barco. E papai tinha um avô que veio ao Brasil e, quando voltou, deu um nome a um cachorro de “Brasil”. Papai conheceu um cachorro chamado Brasil. Se eu fizesse um filme sobre o meu pai ia se chamar *Um cachorro chamado Brasil*, que é a cara dele. Ele tinha paixão pelo Brasil.

MT: Qual a profissão de seu pai?

HS: Engenheiro.

MT: Quando ele chegou aqui, onde ele foi trabalhar?

HS: Foi trabalhar no interior, em negócio de alambique, se me lembro bem. Ele veio com a cara e a coragem. E conheceu mamãe num trem entre Rio e São Paulo.

MT: Isso nos anos de 1920/1930?

HS: Sim. Eu tenho um filme 16 mm do casamento deles. Quando eu tinha 2 ou 3 anos eles se mudam para o Rio.

MT: Você é a única mulher?

HS: Sim e três irmãos homens: O Pedro, Ian e o Rui. Rui é o caçula, mas entre mim e o Rui tem uma diferença de um ano só.

MT: E você e o Rui¹⁶⁹ foram trabalhar com cinema...

HS: Por acaso. Nós não temos formação em cinema. Minha formação é literária, totalmente.

MT: Havia um clima em sua casa ligado às artes?

HS: Mamãe era uma pessoa que lia muito. Que adorava música. Nós tínhamos um piano em casa. Ela chamou um instrutor para ensinar para a gente. Ninguém queria, todo mundo abandonou na hora. Mas esse clima artístico não tinha. Se bem que mamãe tentou. Era uma pessoa muito sensível, muito sensível. Ela lia muito, devorava livros e eu acho que ela passou para mim muito isso, da literatura.

MT: Na entrevista para a cineasta Betse de Paula¹⁷⁰, você disse que já quis ser escritora...

HS: Ah, quis. Eu queria escrever. Eu escrevi uma novela, tinha 300 páginas. E eu levei para o Rubem Braga ler. E o Rubem disse assim: “Lena, tá ótimo, mas isso aqui tem que ser tudo reescrito”. Eu voltei para casa e queimei. Eu lamento até hoje. São essas coisas dramáticas de adolescente. Se ele não dissesse que era genial era porque não valia a pena.

MT: O contato com o Rubem Braga foi por intermédio de seus pais?

HS: Não, fui com a cara e a coragem. Bati à porta, toquei a campainha, disse meu nome e me apresentei. Eu fiquei muito amiga dele.

MT: Você entrou para a faculdade ou se casou primeiro?

HS: Entrei para a faculdade. Fiz o Curso de Línguas Neolatinas na PUC e me casei depois, em 1960.

MT: E na PUC, você era contemporânea de vários jovens do movimento que mais tarde seria batizado de *Cinema Novo*?

¹⁶⁹ Rui Solberg dirigiu *O Homem do Morcego*, 1979, 20' curta documental, com o amigo e cineasta Mário Peixoto, sobre o processo de criação e restauro de *Limite*, 1930, um clássico do cinema brasileiro, reconhecido internacionalmente.

¹⁷⁰ Entrevista para o Programa *Retratos Brasileiros com Helena Solberg*, dirigido por Betse de Paula exibido no Canal Brasil em setembro de 2009.

HS: É, estava todo mundo lá... Nós éramos todos estudantes. Mas era ótimo. E a Heloisa Buarque de Hollanda¹⁷¹ também estudava lá. Era muito amiga minha. Nós éramos assim, inseparáveis. Heloísa e eu casamos na mesma época. Quando ela estava grávida, eu estava grávida. Essas coincidências. Heloísa que fez aquela famosa festa¹⁷² de 1968 da qual Zuenir escreveu um livro¹⁷³ a respeito. Foi uma festa de fim-de-ano que rolou tudo o que você pode imaginar. Todo mundo enlouqueceu. Foi o final de uma época.

MT: Você foi para os Estados Unidos com seu primeiro marido, James Ladd, e com sua primeira filha, na época com um mês de idade?

HS: Exatamente. Mas aí eu fui para Cambridge/Harvard. Meu marido ia fazer mais um ano de *Business School* (*Escola de Negócios*). E eu fui com ele.

MT: Por quanto tempo você morou lá, nessa primeira vez?

HS: Dois anos. E eu, quando fui, já tinha me formado em Neolatinas.

MT: Quando você volta é que você faz *A Entrevista*, seu primeiro filme?

HS: É.

MT: A respeito dessa primeira experiência em cinema, você comentou com a pesquisadora norte-americana *Julianne Burton*¹⁷⁴ que só os papéis de dona-de-casa e mãe não lhe bastavam e, portanto, você quis fazer um filme...

HS: ... que examinasse a minha própria formação.

MT: Da primeira vez, você fica durante qual período em Cambridge/EUA?

HS: Estou tentando me lembrar: acho que vou em 1960 e fico até 1962. Nós voltamos para o Rio e fomos morar abaixo dessa casa onde moro hoje, na Rua Eurico Cruz. Aí eu fico grávida do Alex, meu segundo filho, e a gente muda para São Paulo. Fico quatro anos em São Paulo.

MT: E é lá em São Paulo que você faz sua primeira ficção, o curta-metragem *Meio-Dia*?

HS: É.

MT: E em que ano vocês voltaram para Washington?

HS: 1971.

¹⁷¹ Heloísa Buarque de Hollanda é professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora e escritora. Irmã do compositor Chico Buarque de Hollanda.

¹⁷² A festa ficou conhecida como o "Reveillon da Helô" e foi realizada em 1968, na casa de Heloísa Buarque de Hollanda, no Rio de Janeiro.

¹⁷³ VENTURA, Zuenir. *1968 – o ano que não terminou*. Planeta do Brasil, 2008, 288 p.

¹⁷⁴ No livro *Cinema and Social Change in Latin América* (*Cinema e Mudança Social na América Latina*), 1986.

MT: E então você permaneceu de 1971 até a década de 90 nos EUA?

HS: É, porque eu fico dez anos em Washington, de 1971 a 1980. Eu conheço David em 1981. Eu me separo e aí eu mudo para Nova York. Permaneço em Nova York até vir parar aqui com *Carmen*. Nós viemos com *Carmen* para o festival de Brasília, mas não de mudança. Eu fiquei sempre vindo ao Brasil porque minha família estava aqui: minha mãe, meu pai. Eu vinha no mínimo uma vez por ano.

MT: Em uma dessas vindas chegou a produzir algum filme?

HS: Não. Eu vinha de visita.

MT: Foi no Festival de Cinema de Brasília em 1994 que eu tive o primeiro contato com seu trabalho, ao ver o documentário *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*. E fiquei impressionada com o filme.

HS: Eu cheguei lá apavorada porque nós estávamos atrasados. Houve um problema de laboratório. Nós nunca tínhamos visto o filme projetado em 35 mm, porque não havia dado tempo! Nós tiramos a cópia do laboratório e entramos no avião. Quando chegamos em Brasília, o festival estava terminando e nosso filme era o último. Aí, em princípio, as pessoas disseram assim: “Não, as cartas já estão dadas”. O filme preferido que todo mundo achava que ia ganhar chamava-se *Louco por Cinema*, que estava competindo conosco. Aí o *Carmen Miranda* é projetado e eu fiquei boquiaberta.

MT: Por quê?

HS: Era um susto ver na tela o filme naquele tamanho. E aí, nós ganhamos vários prêmios. Não parava. E foi uma surpresa! Porque a gente estava muito fechado no filme. Nós trabalhamos loucamente nele. Foi muito difícil de editar porque tinham vários formatos de arquivo, todas as possibilidades, desde vídeo até 8 mm, 35 mm, 16 mm... Aquele filme foi difícil. Muito difícil. E problemas de dinheiro: o filme parava. Não podia continuar. Não tínhamos mais dinheiro. Era uma fortuna cada imagem de arquivo. Foi muito, muito complicado.

MT: Eu estava nessa sessão do filme em Brasília e foi emocionante.

HS: Eu me lembro que eu fiquei em estado de choque. As pessoas aplaudiam no meio da sessão. O filme estava passando e as pessoas levantavam e aplaudiam. Porque havia uma questão política sobre *Carmen* no Brasil. Nós não tínhamos ideia da reação do público. Nós tomamos um ângulo da história que nunca tinha sido explorado. Examinar essa imagem no contexto da política da boa vizinhança, o governo de Getúlio. A questão de você se perder na tradução, *lost in translation*, está no filme. Ela vai se perdendo e aquilo tudo vai virando um circo. E é muito doloroso. Quando eu comecei o filme, nem tinha ainda essa coisa clara na minha cabeça. Na medida em que você começa a olhar as imagens e ver o que foi acontecendo... é bravo.

MT: Foi a identidade perdida de Carmen que você procurou e foi virando aquela caricatura.

HS: Terrível. Eu fiquei obcecada por essa ideia de trazê-la para casa. De voltar com ela.

MT: E você conseguiu de certa forma.

HS: Mas não era claro para mim. Eu me lembro que tinham duas pessoas importantes aqui no Brasil nessa época, que eram o Antônio Calmon e a Elena Soárez, com quem eu me correspondia intensamente. Por *fax*. Naquela época era *fax*. Não tinha celular, não tinha nada. Eu mandava *fax* com perguntas: Estou no desespero, está tudo errado, isso aqui não está certo! E o Calmon dizia: “Helena, vai fundo! Vai fundo!” Porque eu não queria fazer a narração porque eu não aguentava ouvir minha voz. Sabe quando sua voz a incomoda? Você acha que sua voz é de outra pessoa? E encontrar um tom. Eu relia aqueles trechos durante a noite, andando sozinha no escuro, procurando entender qual era o tom. Eu narro em inglês e narro em português.

MT: Uma questão me intrigou na primeira vez em que vi o filme no Festival de Brasília, em 1994. É que ele era internacional e ao mesmo tempo brasileiro... Tinha uma elegância, um padrão internacional e, ao mesmo tempo, elementos brasileiros.

HS: É. O Nelson Motta dizia isso. Porque eu tenho um sotaque, quando eu falo inglês, mas ninguém sabe dizer exatamente da onde.

MT: A busca da identidade perdida de Carmen Miranda no documentário é uma questão que norteia o filme. E assistindo seus filmes, percebo que essa questão da identidade é recorrente. Você retorna com frequência a ela. A identidade das pessoas/personagens em seus filmes: como que elas refletem suas vidas em contextos políticos/econômicos em crise.

HS: É engraçado porque quando você faz os seus filmes você não vê direito um desenho do que você está fazendo. Depois eu revi e vi coisas que voltavam, como essa questão da identidade, que me atrai. Em Helena Morley (*Vida de Menina - O Diário de Helena Morley*, que deu origem ao filme *Vida de Menina*) é óbvio: Helena é filha de um pai estrangeiro, inglês. E a aflição dela de querer se afirmar, se reafirmar como pessoa e criticando porque ela tem um olhar que tem um distanciamento. Porque ela tem uma formação estrangeira. Além da formação brasileira, ela tem um pai inglês, que duvida de tudo. Aquele pai é muito engraçado. A mãe é super-religiosa, mas não consegue levá-lo para a Igreja, ele se recusa a confessar. Então ele põe muitas dúvidas na cabeça da menina, na formação dela. Que dá a ela uma arma. Ela tem uma ferramenta para analisar aquela sociedade em volta dela. E ela tem um humor muito grande que é uma coisa política. Eu achei sensacional. Quando eu li aquele diário eu fiquei muito impressionada, eu pensei: Essa menina, o quê que ela não inventou! O quê que ela não desconfiou daquilo tudo: Será que Deus existe? Se existe, por que é que nós não somos todos iguais? Ela levanta questões! Ela pergunta para o Padre por que Deus não nos fez todos ricos. O Padre fica desesperado. Ele não tem ideia.

Mas eu gosto disso e acho que *Carmen* é pega assim no meio da engrenagem de dois países. E Carmen é portuguesa. Ela não é brasileira. Até o fim da vida o Brasil não dá o passaporte para ela. Ela não tem passaporte brasileiro. Eu gosto muito do estrangeiro. O estrangeiro, no sentido de Camus: *L'etranger*. A ideia do *outsider*. Daquele que está sempre um pouco fora. Que tem um olhar um pouco fora. Eu acho isso essencial.

MT: Sua relação com seu pai tem a ver com esse sentimento?

HS: Meu pai era um monstro, assim, uma figura. Para mim, acho que para todas as filhas, para as crianças, os pais são imensos, são arquétipos. Mas ele era bastante assim: era um norueguês muito bonito, muito charmoso, campeão de pesca submarina. A gente começa a pescar com ele muito cedo, mergulho. Ele nos deu assim uma coisa intrépida, de coragem de fazer qualquer coisa, qualquer coisa é possível. Nada é impossível. Você acorda de manhã e ele diz: *Hoje vamos escalar o Morro dos Dois Irmãos*¹⁷⁵. E lá íamos nós, que é coisa de escandinavo maluco, né? E íamos nós lá. Escalamos todas as montanhas aqui em volta. Isso era uma coisa muito escandinava. Naquela época não era um esporte comum.

MT: De onde será que vem esse espírito?

HS: Lá dos *vikings* (risadas).

MT: A infância é muito determinante...

HS: Totalmente. É impressionante. "Tá" tudo lá.

MT: Para fazer cinema, se não tiver esse espírito... Ainda mais esses documentários longos em diversos países...

HS: Hoje, assim com mais idade, com bastante idade, eu olho e digo assim: Eu era doida! Como é que eu fui entrar naquele campo em Miami¹⁷⁶ e entrevistar aqueles caras que eram todos assassinos?! A Betse de Paula¹⁷⁷ me perguntou: "Como você fez aquilo?!" Eu não sei. Eu fui!

MT: Você tinha noção do perigo que você corria?

HS: Tinha, mas adorava!

MT: Provocava emoção muito grande?

HS: Adrenalina.

¹⁷⁵ Morro ao final da praia de Ipanema, zona sul do Rio de Janeiro.

¹⁷⁶ Campo dos Contra em Miami na Flórida, montado em propriedade particular, para treinar militarmente cubanos exilados, nicaraguenses e homens da República Dominicana e El Salvador. O objetivo era invadir a Nicarágua pós-Revolução Sandinista, Cuba e onde houvesse a ameaça comunista na América Latina. Em 1980, Helena Solberg e sua equipe de filmagem entraram no Campo e entrevistaram os homens que vinham sendo treinados, para o documentário *From The Ashes ... Nicaragua Today (Das cinzas...Nicarágua Hoje)*.

¹⁷⁷ Cineasta carioca, filha do também cineasta Zelito Vianna.

MT: Nas filmagens no Chile também para o documentário *Chile: By Reason or By Force (Chile: Pela Razão ou Pela Força)*, vocês também correram riscos em meio a toda violência policial da ditadura de Augusto Pinochet, com bombas e tanques nas ruas...

HS: Eu gostava muito de uma confusão.

MT: Eu percebi essa questão da identidade recorrente em seu trabalho. Obviamente, todo cinema tem algo de autobiográfico. Qualquer cineasta, quando faz ficção ou documentário, fala um pouco de si. Mas, no seu caso, percebi o cinema como uma aventura para descobrir você no mundo, para se colocar. Que é uma coisa assim mais forte que em outros cineastas. O cinema como uma forma de estar no mundo. Fazer cinema é uma forma de você ir se descobrindo e se impondo.

HS: Mas isso não é verdade a respeito de todos os artistas? Quem escreve, quem pinta, quem faz música? Eu acho que a gente está sempre procurando isso.

MT: No seu caso, tem uma relação forte com os momentos de vida que você vai passando. Descontente com as tarefas de esposa e mãe, você começa a trabalhar com cinema e faz filmes que vão investigar questões das mulheres no Brasil (*A Entrevista*, 1966) ou nos EUA (*The Emerging Woman*)...

HS: Em *The Emerging Woman (A Nova Mulher*, 1974), uma feminista maravilhosa que eu adoro (Elisabeth Candy Stanton), uma senhora com nove filhos escreve para Susan B. Anthony. Elas eram muito amigas e trabalhavam juntas. Ela diz: “*I want to be away of these sordid occupations* (Eu quero estar longe dessas ocupações sórdidas)”. Eram a casa e os filhos, essas ocupações sórdidas! E ela, uma grande intelectual. Uma mulher que queria escrever, que queria.... E naquela época, a sociedade vitoriana, você imagina a prisão. Que força essa mulher teve. Para escrever, para se envolver, para participar, para sair à rua, para demonstrar. É incrível! Eu acho incrível!

MT: Falando agora de sua formação, de cineastas que você admira, cujos trabalhos poderiam ter alguma conexão ou não com seus filmes...

HS: Eu acho que a minha formação em cinema se passa na Cinemateca do Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna¹⁷⁸. Nós todos naquela época, nós todos éramos um grupo, frequentávamos-nos muito.

MT: A geração dos anos 60 era a geração das cinematecas, pois não havia escolas de cinema.

¹⁷⁸ A Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro promovia, na década de sessenta, sessões regulares com filmes de arte europeus (filmes franceses da *Nouvelle Vague*), italianos (Neorealismo) etc. Essas sessões foram responsáveis pela formação de futuros cineastas como o grupo do Cinema Novo. A Cinemateca do MAM, assim como outras cinematecas da América Latina e de outros continentes, recebia influência da famosa cinemateca francesa criada por Henri Langlois em 1936.

HS: É. E foi assim, o cinema italiano, o Neorealismo italiano, tudo. O cinema francês. Eu tenho até hoje a minha coleção do *Cahiers du Cinema*, que eu lia avidamente. Eu amava. E depois entra a fase dos documentaristas latino-americanos, os solanas da vida...

MT: Fernando Birri?

HS: Fernando Birri. Teve alguma coisa aqui. Porque eles vinham para os festivais. O Cosme Alves Neto, que era o diretor da cinemateca, tinha uma relação muito forte com Cuba. Os documentários cubanos eram muito mostrados aqui. Muito.

MT: Tomas Gutierrez Alea?

HS: Sim, ele também. E estou tentando me lembrar de um cineasta cubano que eu recebi lá em casa em Washington. Eu recebi todo o contingente cubano lá em casa, encabeçados pelo Santiago Alvarez... A polícia teve que vir, cercar minha casa para proteger porque os cubanos apareceram lá em casa. Não sei o que estava acontecendo. Se era um festival, o que era. Foi uma festa que teve lá em casa. Eles não ficaram hospedados lá. Isabel Letelier¹⁷⁹ também ajudou a organizar essa festa. É tanta coisa que eu vivi, Mariana, que às vezes eu fico pensando como é que deu tempo. O quê que eu tinha na cabeça? O quê eu estava fazendo?

MT: Vivendo.

HS: Vivendo a vida, né? Uma vida louca.

MT: Esses filmes latino-americanos você via então na cinemateca...

HS: Eles vinham para os festivais aqui no Rio. O festival era lá na Barra, naquele edifício redondo onde todo mundo dava voltas, o tempo todo. No começo de São Conrado. E que está fechado agora ou vão reabrir. Isso era no início dos anos 60.

MT: Esses filmes latino-americanos te marcaram?

HS: Certamente. A gente via tudo. Era uma voracidade de cinema.

MT: E nos EUA você me disse que teve uma amizade com os documentaristas do Cinema Direto Americano, os irmãos Maysels?

HS: Ah! Lógico! Era o David e o Albert. O Albert está vivo até hoje. Ele morava no Dakota, aquele edifício onde o John Lennon foi assassinado, na beira do *Central Park*. E ali a gente ia à casa dele. Ele morava, ele tinha um *loft* imenso no *basement (andar térreo)*. Ele pediu que eu fizesse um filme com ele. Um filme num trem fantasma, num trem que existe na Bolívia...

MT: O Trem da Morte?

¹⁷⁹ Esposa do diplomata e político chileno Orlando Letelier, assassinado em Washington-D.C. em setembro de 1976 pela polícia política do regime militar de Augusto Pinochet.

HS: Isso! E eu disse: *No way (De jeito nenhum)*. Ele achava que ele ia me botar dentro do trem para eu ir conversando com os índios. Aí eu disse: Albert, índio não conversa! Ele pode te matar de repente, mas ele não abre a boca. Ele desconfia de tudo! Eu não sou boliviana. Mas na cabeça dele não fazia diferença. Era latina, ele achava que era tudo igual! Ele dizia: “Você vai, você senta ao lado deles, começa uma conversa...” Que conversa eu vou ter com um índio boliviano? Que assunto? Mas ele achava muito natural.

MT: Vocês eram amigos de se visitarem mutuamente?

HS: Não. Ele nunca esteve na minha casa. Eu me encontrava com eles em festivais, em lugares. Ele viu, eu acho que ele viu, o *The Double Day*, ele tinha noção de que eu fazia cinema e tínhamos uns amigos em comum: cineastas americanos: a Joan Churchil, o Allan Baker. Era um grupo de cineastas.

MT: Cineastas de ficção ou documentário?

HS: Documentário. A Joan Churchil fez uns filmes importantes. Ela é uma cineasta importante. Ela tem dois filmes que eu amo: *Soldier Girls (Mulheres soldados)* e *Tatoom Tears (Lágrimas Tatuadas)*. Mas ela tem muitos filmes. Ela era casada com esse cara famoso inglês, Nick Broomfield, documentarista. Ele está presente em todos os filmes que faz. Tem um humor meio perverso, é muito irônico. Muito melhor que o Michael Moore. Mais interessante.

MT: *Soldiers Girls* é, inclusive, citado em livros sobre documentário.

HS: É. Ela filmou em Woodstock. Aquele documentário de Woodstock. Ela foi uma das cinegrafistas contratadas pelos Maysels, se não me engano. É um dos filmes mais famosos sobre Woodstock. Além de dirigir, ela é também uma *camerawoman* Ela e o Albert Maysels têm sempre uma briga quando se encontram em festivais. Cada um conta uma história diferente do outro. E ela tem uma história engraçadíssima: ela chegou em Woodstock exausta, morta para conseguir chegar ao lugar porque eram milhares de pessoas e tinham prometido a ela que ela seria recebida imediatamente, que dariam uma série de infraestruturas para ela. E ela não encontrava ninguém! E todo mundo, aquele bando de malucos. Todo mundo já enlouquecido. Aí ela está morrendo de sede, passam um copo para ela e ela toma... Era um copo com lisérgico! Aí ela conta que começa a olhar e começa a ver coisas, ter alucinações. Ela entra em baixo do tablado, do palco onde as pessoas estavam se apresentando, se encolhe, agarra a câmara e dorme. Ela não podia fazer mais nada porque ela estava louca. Agarrada à câmara dela. Ela achou que ia ficar protegida ficando quieta. Só no dia seguinte começa a filmar.

MT: De qual filme dos irmãos documentaristas Maysels você se lembra?

HS: *Gray Gardens (Jardins Cinzentos)* é fantástico. Sobre aquelas irmãs da... Jackie Onassis. Jackie tinha duas tias loucas, decadentes que moravam numa casa caindo aos pedaços em *Long Island*. Totalmente doidas. Esse documentário é impressionante.

MT: Embora eles fossem seus contemporâneos, não vejo em seus filmes influência do Cinema Direto.

HS: É. Eu não tinha muito interesse nesse tipo de *approach*. Eu tenho uma necessidade, um conceito. Eu quero saber o que eu estou fazendo. Eu não quero deixar rolar. Para mim tem que ter um desenho. Nem que eu seja surpreendida pelo material e seja levada em outras direções que eu não esperava, eu acho ótimo quando acontece e ilumina e esclarece coisas que você não tinha entendido, são maravilhosos esses momentos. Em que você, de repente, descobre alguma coisa. Mas essa ideia de deixar a câmera rolar e acontecer qualquer coisa não me interessa.

MT: Não tem nada a ver com seu trabalho.

HS: Absolutamente. Nem que eu quisesse, eu não saberia fazer.

MT: Você em interesse pela palavra, não?

HS: Muito.

MT: Você gosta da conversa.

HS: Do diálogo.

MT: Seu trabalho na fase dos documentários latino-americanos, que analisaram as relações EUA x América Latina, aproximam-se mais dos documentários para televisão, das grandes reportagens para TV que propriamente do Cinema Direto ou Cinema Verdade.

HS: É.

MT: Você chegou a ver *Chronique d'un Été* de Jean Rouch e Edgar Morrin?

HS: Adoro Jean Rouch. E não me lembro de *Chronique d'un été* (*Crônica de um verão*), mas devo ter visto.

MT: Eu não vejo influência do Cinema Verdade em seu trabalho. Você realiza grandes entrevistas sobre temas importantes, num encontro com o outro.

HS: Eu gosto de um panorama grande, que engloba diversas ideias, é verdade.

MT: E você gosta dos grandes temas. Dificilmente você realizaria um filme a respeito de suas impressões sobre um determinado lugar, um filme só pessoal. O *Carmen Miranda Bananas Is My Business* tem suas impressões, mas...

HS: Tem um pano de fundo.

MT: É muito recorrente hoje na produção documental o diretor se voltar para si, em que o tema, muitas vezes, não é tão importante. Você lida com temas amplos,

mas você também humaniza as questões por meio de personagens reais. Entrevista famílias. E em seus filmes há sempre várias pessoas falando.

**Residência da cineasta, Jardim Botânico/Rio de Janeiro
2ª parte da entrevista, gravada em 13.01.10**

Mariana Tavares (MT): Quais cineastas foram importantes para a sua formação?

Helena Solberg (HS): Acho que o cinema italiano de Luchino Visconti e Fellini e Antonioni foram importantes. Eram filmes, digamos assim, que deixaram uma marca. Visconti, então, era impressionante. *O Leopardo*¹⁸⁰ é um dos filmes que eu já vi não sei quantas vezes. *Vaga Estrela da Ursa, Morte em Veneza*. Cada vez que você vê é um deslumbre, pelo seu rigor e elegância. Evidente que não podemos deixar de falar de Bellocchio, Bertolucci e Pasolini, é uma cinematografia muito rica e importante.

MT: E entre os diretores da *Nouvelle Vague* francesa?

HS: Da *Nouvelle Vague*, acho Jean-Luc Godard e Truffaut essenciais. Você começa a rever os filmes de Godard, algumas coisas ficaram passadas. Mas eu ainda acho que, em termos de linguagem, ele foi absolutamente um gênio. Acho que ele estabeleceu regras para nós. Acho difícil ter outro cineasta que teve a liberdade que ele teve. De uma modernidade que continua até hoje. O filme com a Jean Seberg, *O Acossado*¹⁸¹, é impressionante. Ele parece ser um filme de um cineasta independente jovem, hoje “*O Desprezo*” foi um filme que me marcou muito também. *A Chinesa*¹⁸²; o filme com Belmondo e Anna Karina, *Pierrot le fou*¹⁸³, que coisa mais maravilhosa! Eu tenho muita nostalgia desse cinema, que para mim era cinema mesmo. Havia renovação. Uma irreverência, naquela época. Era irreverente para nós. Antonioni já ficou mais difícil para mim, alguns dos filmes são insuportáveis. Mas aí você se lembra de *La Notte e L’Aventura e Professione Reporter* e você vê como ficaram com você guardados em um arquivo no seu imaginário

MT: E os cineastas nos anos de 1960/1970, você os apreciava?

HS: Amávamos. Engraçado, mudou completamente o olhar. *Ano Passado em Marimbad*¹⁸⁴ do Alain Resnais. Outro dia, estava passando na televisão, eu vi

¹⁸⁰ *Il Gattopardo (O Leopardo, 1963)*, 35 mm, cor, dir: Luchino Visconti. Baseado no romance homônimo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Estrelado por Burt Lancaster, Alan Delon e Claudia Cardinale. Palma de Ouro em Cannes (1963).

¹⁸¹ *Acossado (À Bout de Souffle, 1960)*, 35 mm, 87 min, P&B, dir: Jean-Luc Godard. Com os atores Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg. Primeiro longa-metragem de Jean-Luc Godard, é considerado um marco da *Nouvelle Vague* francesa, pela proposição de uma nova estética cinematográfica para a época.

¹⁸² *A Chinesa (La Chinoise, 1967)*, 35 mm, 96 min, cor, dir: Jean-Luc Godard. Com os atores Jean-Pierre Léaud, Juliet Berto, Anne Wiazemsky.

¹⁸³ *Pierrot le Fou (O Demônio das Onze Horas, 1965)*, 35 mm, dir: Jean-Luc Godard. Produção franco-italiana, baseado no livro *Obsession* de Lionel White. É também considerado um grande marco da *Nouvelle Vague* francesa. Com Jean-Paul Belmondo, Anna Karina e Graziella Galvani.

¹⁸⁴ *Ano Passado em Marimbad, 1961*, 35 mm, P&B, dir: Alain Resnais.

aquelas imagens e perguntei: Que filme é esse? E era o *Ano Passado em Marimbad*. Eu sentei ali, fiquei assistindo e, de repente, disse a mim mesma: Não é possível! É chato demais! Isso não existe, o cara está exagerando! Esse plano não pode continuar aí mais um minuto. Na época, nós ficamos loucos com o filme! Todo o pessoal do Cinema Novo. Aquilo era uma obra-prima! Engraçado isso, como muda, né? Você está dentro de uma outra realidade e também dentro de um outro cinema. Porque o cinema não para de evoluir, de mudar.

MT: Hoje, o que você tem gostado de ver? Entre filmes brasileiros e estrangeiros.

HS: Difícil, Mariana, difícil. O Cinema Novo foi fundamental para mim. Foi um privilégio ter vivido esse momento. Lembro-me de quando assistimos *Terra em Transe*, foi uma experiência catártica para mim, mais do que *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O cinema de Sganzerla e Bressane levantou questões muito interessantes. *Cinema, Aspirinas e Urubus*, do Marcelo Gomes, acho um filme importante. Eu vi um filme outro dia que eu amei, que a Melanie Dantas me emprestou, eu vi em *Digital Versatile Disc* (DVD), chamado *A Praia*. Um filme neozelandês. Eu achei ótimo. Esse filme foi controverso, porque acusaram o cineasta brasileiro Heitor Dhalia de tê-lo plagiado de *À Deriva!* Eu gosto do filme do Dhalia. Ele respondeu que ele nunca tinha visto esse filme. Eu acho que você vê coisas que ficam na sua imaginação. Ainda mais cinema. É uma coisa tão impressionista. Quer dizer, o cinema estabeleceu algumas imagens que a gente sempre volta e recorre a elas. Existe um imaginário criado pelo cinema.

MT: E Ingmar Bergman?

HS: Bergman foi muito importante. O clima escandinavo, duro, era bem diferente da *Nouvelle Vague*. Era outra coisa, mas eu acho que Bergman impactou muito na gente também.

MT: E também impactou a *Nouvelle Vague*.

HS: Eu também acho. É outro que é um gênio. Que marcou época. Temos também o cinema oriental do Wong Kar Wai.

MT: E as atrizes, qual marcou?

HS: Minha atriz favorita americana, que eu queria ser que nem ela, eu a achava deslumbrante, é Ava Gardner. E porque também ela era morena. Não era uma loura. Eu tinha uma identificação com ela. Também com a Nathalie Wood. As morenas, com quem a gente podia se identificar.

MT: Isso tem uma relação com Carmen Miranda, de alguma forma.

HS: Os modelos que nos davam eram geralmente as loiras no cinema americano. Mas Ava Gardner era uma beleza diferente.

MT: E uma mulher com muita personalidade.

HS: Talvez a mulher mais bonita, até hoje, do cinema. E bem louca. Com uma força, uma sensualidade transgressora, uma coisa impressionante. O cinema americano esteve muito presente na minha adolescência. Acho que era também uma forma de escapismo. Aqueles musicais que nos faziam viajar. Aquele mundo em technicolor. Sem deixar de falar de John Houston, Hightcock e o grande Kubrick... e vai por aí fora. O cinema americano nos influenciou a todos.

MT: Falando agora de sua formação política e que está muito presente nos filmes da fase americana, eu gostaria que você falasse um pouco sobre essa formação.

HS: Eu acho que a minha primeira explicação do mundo foi religiosa. Eu, em criança, o mundo me foi explicado de certa forma. Os valores, o bem e o mal, o medo do pecado. O medo da punição. A confissão era uma coisa! A gente fazia filas no Colégio *Sacre Coeur de Jesus* para confessar. A gente inventava pecados porque tínhamos que confessar. E era uma grande rebelião contra as freiras. Mas a gente tinha medo também. Eu me lembro de ficar ajoelhada em cima de milho para rezar. Porque as freiras punham um medo na gente. Medo mesmo, do inferno, de coisas horrorosas. Então esse mundo me leva também, depois, a querer me afastar dessa coisa conservadora e partir para uma outra Igreja. E essa outra Igreja foi uma igreja já dos dominicanos, que subiam a favela lá do Leme, que iam lá para cima. Tinham os defroqués, que eram os padres que haviam abandonado a Igreja para servir ao povo. Eram padres politizados, radicais. E eu, durante um tempo, eu fiz isso. Acompanhei esses padres e essas freiras, que eram maravilhosos. E foi meu primeiro contato com essa população de favela; e tudo isso ainda dentro de uma moldura religiosa. Quando a explicação do mundo começa a não servir mais como instrumento de compreensão, que você precisa entender a vida, as coisas, os valores, veio a necessidade de uma coisa mais política. Aí entra o primeiro contato com a esquerda. Quando fui trabalhar no *Metropolitano*, íamos muito ao ISEB ouvir palestras do Helio Jaguaribe e outros. Quem foi muito importante para mim foi o Albert Camus. Eu traduzi para o suplemento da UME, *O Metropolitano*, partes do livro dele, *L' homme revolté (O homem revoltado)*, que eu acho uma obra-prima. O Sartre também foi importante para mim. Eu achava, aos quinze, dezesseis anos, que eu era existencialista. Sair daquela coisa religiosa e ir para o Existencialismo! Que era uma coisa meio folclórica também, porque eu não sabia exatamente o que era. Mas eu achava lindo, a Juliette Greco com aquele cabelo, cantando aquelas canções francesas maravilhosas... O primeiro livro que li da Simone de Beauvoir foi *A Convidada*. Anos mais tarde, *O Segundo Sexo* me impactou muito. A leitura me levou para outros lugares. Foi muito importante, muito importante. A literatura foi essencial para a minha formação. Fiz a faculdade de Neolatinas na PUC. Quando entrei, eu vinha de muitos anos de colégios franceses, onde fui fortemente exposta à literatura francesa. A universidade é onde descubro a riqueza da nossa língua e literatura (incluindo a latino-americana) e isso foi um deslumbramento para mim. A literatura cria imagens dentro de nós que só pertencem a nós mesmos. Seria como um arquivo privado que eu iria consultar o resto da vida. Ezra Pound disse: "A função da literatura é nutrir de impulsos." Fico pensando que esses chamados "impulsos" nos chegam a partir de uma língua, um idioma, um código, dependendo da origem de cada um. Essa língua seria como um DNA. A língua mãe. E como Fernando Pessoa disse, "Minha pátria é minha língua." Quando comecei a ler, não parei mais. Devorava

livros. Lia Machado de Assis, Alencar, Érico Veríssimo, Eça de Queiroz, Clarisse Lispector, Hilda Hilst, Raquel de Queiroz e por aí afora. A lista é interminável. Acho que havia mais tempo para lermos, menos televisão, provavelmente. A literatura estrangeira teve seu papel também. Gosto muito de Edith Wharton, Henry James, Flannery O'Connor, Faulkner e Tennessee Williams, Nabokov, Collette, Fernando Pessoa, etc. Recentemente descobri Ian McEwan, de quem li tudo!

MT: Falando agora de seu documentário *Palavra (En)cantada*. Como surgiu a ideia do filme?

HS: Eu acho, a minha teoria, que isso também aconteceu com o documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*: é que existem uns assuntos que, de repente, chega a hora deles. Eles começam a aparecer. Você começa a dizer: *Como é que todo mundo teve a mesma ideia que eu?* Mas não é isso não. É porque há um amadurecimento e um momento. E começou a aparecer tantos filmes sobre a música brasileira. Eu acho que foi uma safra que nunca se viu antes. O *Vinicius*¹⁸⁵, o *Loki-Arnaldo Baptista*¹⁸⁶, o *Humberto Texeira*¹⁸⁷, o *Simonal, Ninguém sabe o duro que dei*¹⁸⁸. Saiu um documentário atrás do outro. Quando o Márcio Debellian me procurou e me disse: “Você não acha que seria interessante examinar a relação entre literatura e música?” Ele queria filmar *Pocket Shows* que aconteceriam na Bienal do livro em 2005. Colocar pessoas que tocavam suas músicas e falavam de seu processo criativo dentro de uma moldura de um *show*. Eu não gostei da ideia, dessa história do *show*. E eu disse que para eu me aprofundar em qualquer possibilidade de um filme, era preciso fazer uma pesquisa antes, para saber quais eram esses caminhos, do que estávamos falando. Naquele momento, pensamos na história da música brasileira. Porque no *Palavra (En)cantada* tem isso, um pouco. Mas, no início, nós não pensamos nisso. Nós não tínhamos essa visão. Não estava na hora ainda. Havia a ideia de que havia alguma coisa acontecendo e poderia ser o momento da gente examinar do que se tratava. E a relação da música com a literatura. Essa era uma coisa que me interessava muito. Então, o primeiro passo foi chamar o Júlio Diniz, que uma amiga minha me recomendou. Ele é Diretor de Letras da PUC e teve uma reunião conosco e trouxe mais duas pessoas: A Heloísa Tapajós e o Fred Coelho. Então aí já tínhamos o nosso grupo de pesquisa. E eles foram incríveis. Nós convivemos uns cinco meses. Só estudando. Assim, realmente, lendo muito, ouvindo muita música. Discutindo muito. Isso foi essencial.

¹⁸⁵ *Vinicius*, 2005, 120 min, cor, 35 mm, dir: Miguel Faria Júnior. Documentário sobre a vida e obra do poeta e compositor Vinicius de Moraes.

¹⁸⁶ *Loki-Arnaldo Baptista*, 2009, dir: Paulo Henrique Fontenelle, produzido pelo Canal Brasil. Documentário sobre o músico Arnaldo Baptista.

¹⁸⁷ *O Homem que Engarrafava Nuvens*, 2010, 102 min, Dir: Lírio Ferreira. Documentário musical sobre a vida e a obra do compositor, advogado, deputado federal e criador das leis de direito autoral, Humberto Teixeira, também conhecido como “O Doutor do Baião”, por ter sido um grande parceiro de Luiz Gonzaga, com quem criou várias canções, entre elas *Asa Branca*. O filme foi produzido pela filha do músico, a atriz Denise Dumont, que há 15 anos vive em Nova York.

¹⁸⁸ *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*, 2009, 98 min, dir: Micael Langer, Calvito Leal e Cláudio Manoel. História da ascensão e queda do cantor e músico brasileiro Wilson Simonal.

MT: E como se deu a escolha dos músicos e especialistas que participaram do filme?

HS: A escolha das pessoas, tanto o José Miguel Wisnik quanto o Antônio Cícero, quanto o Luís Tatit, lemos muitos textos deles, para entender realmente o que eles tinham a dizer. Eles são pensadores. O Wisnik é meio que um filósofo com uma relação forte com a música. Antônio Cícero também. Tatit é um técnico da palavra, músico também e excelente letrista. Então, isso é uma coisa muito excitante. Novamente, voltando à minha obsessão com o mundo das ideias e dos conceitos e da palavra, eu estava onde eu queria. Porque tinha essa questão da literatura, eu acho que quando eu comecei a fazer as entrevistas, fomos encontrando outros caminhos. Os entrevistados com suas respostas começaram também a nos conduzir para outros assuntos. A elucidar, a iluminar outros assuntos. Isso é muito importante. O documentário se faz na mesa de edição... Eu acho que quando eu sentei com a Diana Vasconcellos¹⁸⁹ e começamos a martelar tudo aquilo que tinha sido gravado... eram longas as entrevistas. No mínimo, cada entrevista tinha duas horas. Tem muito material, muito. Tanto que você vai ver no DVD os extras. Muita coisa que ficou fora do filme.

MT: Quanto tempo levou o processo de edição do documentário *Palavra (En)cantada*?

HS: Aproximadamente seis meses.

MT: Os entrevistados em *Palavra (En)cantada* estão à vontade frente à câmera...

HS: O fato de eles estarem à vontade, eu acho que isso conseguiu tirar um possível “ranço” de didatismo. Eu brinquei até com o Chico Buarque e falei com ele que eu achava até constrangedor entrevistar pessoas que são sempre entrevistadas. Parecia uma invasão, uma repetição, um *dejá vu*, outra vez, fazer perguntas que ele já repetiu não sei quantas vezes. Então ele disse: “Pois é, Helena, então, você me pergunte alguma coisa que nunca me perguntaram”. Aí eu disse: Não vai ser fácil! Mas eu acho que o tom das entrevistas deu ao *Palavra (En)cantada* essa intimidade. Primeiro, de fazer em casa com eles. Cada um na sua casa. Que foi certo. Foi a escolha certa. Se fosse no palco, seria outra coisa. Para mim, foi assim, algumas pessoas foram um presente, uma descoberta maravilhosa, o Lenine, o Lirinha, o Tom Zé...

MT: No *Palavra (En)cantada* você teve encontros/conversas com os entrevistados antes das gravações?

HS: Não. Nunca. Só com a Adriana Calcanhoto. É melhor não ter conversa antes.

MT: Tem mais frescor.

¹⁸⁹ Diana Vasconcellos também montou o longa-metragem *Vinicius*, sobre o poeta, cantor e músico Vinicius de Moraes. Está entre as mais experientes montadoras brasileiras, tendo sido responsável pela montagem dos longas-metragens de ficção *Amor & Cia.*, de Helvécio Raton, *Primo Basílio*, de Daniel Filho, entre outros.

HS: É um encontro. São duas pessoas que se encontram e vão conversar. Se ficar uma coisa muito armada é chato. Você pode dar o tema. Se a pessoa pergunta: “Você vai querer que eu fale do quê? Eu digo: É uma pergunta muito simples. Eu digo mais ou menos, em linhas gerais. Agora, a pessoa pode sugerir outros caminhos. E você pode segui-la, o que é também bastante interessante.

MT: E ainda tem as performances no documentário. Acaba que cada artista lhe dá uma performance.

HS: Sim. E o Chico também é maravilhoso quando ele explica e cantarola a partitura. É incrível.

MT: Dá a sensação de que estamos lá, na casa dele. E as imagens de arquivo? Elas são fantásticas.

HS: É o trabalho do Antônio Venâncio. Ele é pesquisador de imagens. Todos os filmes têm Venâncio. O Venâncio está em todas.

MT: Ele conhece todos os arquivos brasileiros?

HS: Ele conhece todos os arquivos internacionais também. Ele viaja pelo mundo em busca de imagens e ele orienta. Assim: “Não vai usar essa imagem não porque fulano já usou”. Ele, por exemplo, vinha na sala de edição e ficava lá, muitas vezes. Porque aí, ele muitas vezes deu ideias: “Olha! Esse assunto aqui, existe imagem. Eu posso procurar em tal arquivo, tenho quase certeza que eu vi.” Então isso era muito bom. Nós ficamos muito amigos, foi muito bacana.

MT: E muito caras essas imagens?

HS: Sim, quer dizer, nós tivemos quatro advogados, David negociou muito. E existe um tipo de negociação que é um preço que você faz para todos. Porque você não pode dar para um e para outro diferente. Existe um preço por um minuto de imagem ou, sei lá, dois minutos de imagem que é o preço de todos. Isso é superimportante.

MT: Quatro advogados só para a produção do filme?

HS: Sim. O Dario Corrêa, a Celina Solberg, a Luciana Soares, mulher do cineasta Miguel Faria¹⁹⁰, e a Ana Luisa Chafir. As três advogadas têm um escritório juntas. Nós pegamos o escritório. Elas fizeram o trabalho todo de liberação das imagens. Elas tinham muito fresca na cabeça a questão das imagens.

MT: Para todas as entrevistas foram cedidos os direitos de imagem...

HS: Sim, lógico. Na hora em que você faz a entrevista, antes de você ir embora, as pessoas assinam um *release*, uma autorização de uso da entrevista. O direito de imagem de arquivo é negociado mais tarde e a música também.

¹⁹⁰ Miguel Faria Júnior dirigiu o longa documental *Vinicius* e a ficção *O Xangô de Baker Street*, adaptado do romance homônimo do humorista Jô Soares.

MT: Você esteve na França e nos Estados Unidos apresentando o documentário *Palavra (En)cantada*. Como foi a recepção do filme nesses países?

HS: Esse filme, apesar dele ter sido um sucesso aqui no Brasil - eu acho que um sucesso grande para um filme documentário, ele ficou quatro meses em cartaz no Rio de Janeiro - é um filme complicado para o exterior. As pessoas gostaram muito dele aqui e foi muito bem-recebido pela crítica também. Isso foi interessante para mim, porque eu o achava um filme denso, um filme de ideias, total de ideais e eu sempre com medo dessa minha tendência a ficar fascinada com essa coisa das ideias e da palavra e de que ficasse um filme acadêmico, didático, denso e chato. Só que os meus entrevistados, cada um com mais graça que o outro, são cantores maravilhosos! E deu para eles entreterem as pessoas. Porque eles dão um *show*.

MT: Tem performances no filme todo e até a maneira deles falarem no filme é meio performática.

HS: Eles falam com muita intimidade, com muita graça, com muito humor. E adorei quando eu vi que foi bem-recebido. É sempre gratificante ter reconhecimento. Agora, ele não é um filme para público estrangeiro. Não é mesmo.

MT: Mesmo a música brasileira sendo tão admirada lá fora?

HS: Mesmo assim. E nós, no Brasil, pensamos ter uma intimidade com esses artistas. O Chico Buarque, você pensa que você o conhece desde que você nasceu, porque você o vê a vida toda. O Caetano também. São quase que arquétipos. São pessoas que vivem com a gente. Para o estrangeiro, eles não dizem nada. E não entender a letra das músicas, ter que ler subtítulos, legendas. Nós fizemos legendas em francês, inglês, espanhol. Foi muito complicado. É muita informação. Então você ficar ouvindo a pessoa cantando e procurando ler para entender o que ele está dizendo não é legal. Então, essas audiências na França, em Washington e em Nova York foram divididas. Uma mistura de brasileiros e estrangeiros. Brasileiros que estão morando na França e pessoas que já têm interesse pelo Brasil. Não era assim, alguém que abre o jornal e diz: Vou ver esse filme!

MT: *Palavra (En)cantada* entrou em cartaz nesses países?

HS: Não. Foi exibido em sessões especiais. Em mostras.

MT: Em qual mostra em Paris?

HS: É a da Rue de Rennes¹⁹¹, é a Kátia Adler que organiza.

MT: Em Washington, o documentário foi exibido em qual mostra?

¹⁹¹ Festival de Cinema Brasileiro em Paris, mostra de longas-metragens brasileiros que ocorre todos os anos.

HS: Foi promovida pela Embaixada Brasileira no Hirschhorn Museum.

MT: E em Nova York?

HS: Em Nova York foi a Ilda Santiago¹⁹² que organizou. Ela é do Grupo Estação, que distribui o filme. A Ilda todo ano faz o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA)¹⁹³. Eu já estive no MoMA muitas vezes com outros filmes. Eu apresentei o documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, a ficção *Vida de Menina*, o documentário *From the Ashes... Nicaragua Today*. Já convivo com o MoMA há bastante tempo. E é uma audiência ótima. São pessoas incrivelmente sofisticadas, cosmopolitas e interessadas no Brasil.

MT: Com bom nível cultural também.

HS: Sim. E é uma projeção linda. O lugar é agradabilíssimo. A sala tem cerca de 400 lugares.

MT: A questão da presença da “palavra” em seus filmes, como você a conjuga com as ações?

HS: Espero que a palavra não tenha um papel maior do que a trama. Do que o *plot*, do que a ação e a emoção, que é o mais importante: você fazer um filme que tenha esses elementos.

MT: Falando agora do documentário *The Forbidden Land (A Terra Proibida)*, como surgiu a ideia da realização desse filme sobre a Teologia da Libertação?

HS: Era essa questão da Igreja, do Vaticano. Aliás, o alemão Ratzinger¹⁹⁴, que hoje é o Papa, ele é feroz. Ele sempre teve essa atitude contra essa Igreja no Brasil do Frei Leonardo Boff, do Ernesto Cardenal. Essas figuras todas. E para poder explicar essa questão de quem era essa Igreja. Para o público poder entender, principalmente para o público estrangeiro, americano, entender o que a Igreja no Brasil fazia que estava enlouquecendo o Vaticano tinha que ter um fato. Então nós pegamos a invasão de terra. A Igreja criou a pastoral da terra. E estava acompanhando “o povo de Deus”, como eles se consideram. Isso foi uma das coisas que detonaram por parte do Vaticano essa ideia de que a Igreja estava se politizando, estava entrando em assuntos que não são de Deus, que são assuntos do homem, a velha história. Então foi muito bom. Eu acho que deu um pano de fundo de um conflito para você poder ver essa Igreja agindo. Nós fizemos loucuras. Nós fomos a invasões de terras. Convivemos muito tempo com eles. Foi uma experiência muito forte!

MT: Vocês foram ao Xingu, onde atuava Dom Pedro Casaldáglia, na Amazônia, parece que no Brasil Central...

¹⁹² Ilda Santiago, sócia do Grupo Estação (Cineclube Estação Botafogo), circuito exibidor de filmes de arte no Brasil. É também diretora de seleção, diretora executiva e relações internacionais do Festival do Rio. É responsável também pela aquisição de filmes para o selo Filmes do Estação, que soma mais de 300 títulos entre coleções de clássicos e produções contemporâneas.

¹⁹³ 7º Festival de Cinema Brasileiro no MoMA, com a exibição de 25 títulos brasileiros entre curta e longas, ficções e documentários, julho e agosto de 2009.

¹⁹⁴ Papa Bento XVI, nascido Joseph Alois Ratzinger.

HS: Fomos a uma prisão em Teresina. Nós fomos a uma prisão entrevistar um cara que tinha matado um padre.

MT: E que pela primeira vez assumiu o crime para sua câmera.

HS: Aquilo foi muito louco. A realização do documentário foi muito excitante. Você mergulha nessas coisas e se entusiasma. Porque eles são vibrantes e emocionantes. São pessoas possuídas, que acreditam naquilo. Muito impressionante.

MT: O depoimento do prisioneiro ao assumir o crime interferiu no processo, no julgamento dele.

HS: Totalmente. Nós mandamos o *tape* com a confissão dele. Durante o julgamento, eles projetaram a entrevista dele dizendo: “Eu, o fazendeiro fulano me chamou, não sei quem, político, me chamou, dando os nomes de todo mundo. Me disseram, me falaram como é que era esse padre. Aí me disseram que esse padre estava se metendo em coisas que não devia. E eu fui coroinha, eu sou católico, então eu fui lá, olhar esse padre e era um barbudo, com sandália de dedo, não deu outra: Meti bala!” (*sic*). Impressionante! E falou tranquilo: “Meti bala!” E ele nunca tinha confessado isso antes. Mas ele não resistiu à câmera, à vaidade. Um pobre coitado, jogado numa masmorra, numa prisão e chega uma equipe com câmera na mão para entrevistá-lo. Ele achou que era um ator da Globo. Coitado, eu fiquei com muita pena dele.

Apêndice F – Entrevista com David Meyer

**Produtor e cineasta norte-americano, casado com Helena Solberg¹⁹⁵
Residência do Cineasta (Jardim Botânico), Rio de Janeiro**

Entrevista gravada com câmera MiniDV, 13.01.2010

Mariana Tavares (MT): Qual é a sua formação e de que maneira você começou a trabalhar com cinema?

David Meyer (DM): Eu fiz *City College of New York* (Universidade Pública da cidade de Nova York) e me formei em literatura inglesa.

MT: Em qual ano?

DM: 1971/1972. Por aí. E em 1973 fui fazer um mestrado na Irlanda, na *University College* em Dublin. Fiz em Literatura Anglo-Irlandesa. *First Class Honours*.

MT: E como você foi trabalhar com cinema?

DM: Desde criança, sempre adorei cinema. Mas quando era bem jovem, nunca pensei em fazer cinema. Eu desenhava muito, pintava. Mas depois de meu tempo na Irlanda, quando eu voltei para Nova York, eu estava desempregado. O único uso que eu teria de meu mestrado seria virar professor ou crítico de literatura, algo assim. E eu não queria isso. Fiquei então procurando trabalho. Na época, minha irmã já estava empregada em uma editora de livros em Nova York e eu pensei, poderia talvez conseguir alguma coisa. E não consegui nada durante meses. Até que eu conheci o Harold T.P. Hayes, que tinha sido um legendário editor da famosa revista *Esquire*. Ele tinha sido editor de redação da revista durante vinte anos e era muito famoso, ele tinha descoberto vários talentos na época: Tom Wolfe, Gay Talese, Michael Herr, esses escritores que depois ficaram conhecidos como os inventores do “novo jornalismo”, que é um estilo no qual o jornalista se insere como quase protagonista. Harold estava desenvolvendo um projeto para a televisão que seria uma série sobre as origens do Universo, o ser humano, o desenvolvimento dos planetas, galáxias e, eventualmente, os animais e os humanos, etc. E ele me empregou como pesquisador/secretário/boy. Essa foi minha entrada no audiovisual. Ele estava buscando financiamento na televisão pública, na CPB – *Corporation for Public Broadcasting (Corporação para Radiodifusão Pública)*. Aí eu comecei a conhecer aquele mundo, como as coisas aconteciam. Ele conseguiu o financiamento do desenvolvimento desse projeto. Mas nunca conseguiu levá-lo às telas. E um ano depois esse mesmo Harold conseguiu alta colocação na Rede de Televisão ABC e me chamou para trabalhar lá. A ABC está entre as três maiores redes de televisão dos Estados Unidos, ou melhor, do mundo. A Globo é a quarta.

MT: Quais são as outras?

¹⁹⁵ David Meyer é sócio da produtora *Radiante Filmes* junto com Helena Solberg.

DM: *American Broadcasting Company (Compania de Telerradiodifusão Americana) – ABC; Columbia Broadcasting Service (Serviço de Telerradiodifusão de Columbia) – CBS; e National Broadcasting Company (Compania de Telerradiodifusão Nacional) – NBC.*

MT: E o que você fazia na ABC?

DM: Eu trabalhava num setor mais ligado ao jornalismo. Eles estavam criando um novo programa chamado “20/20”. O título é uma alusão à vista. Quando ela é muito boa, se diz nos Estados Unidos que ela é 20/20. Não se fala isso aqui?

MT: Não tenho conhecimento disso.

DM: Esse programa está no ar até hoje, mas, naquela época, nós fizemos o episódio-piloto. Eu comecei na ABC, no Departamento de Pesquisa. Depois de um tempo, fui promovido a produtor e fiquei lá trabalhando por uns cinco anos. E fiz centenas de programas e reportagens, episódios, etc.

MT: Sobre os mais diversos assuntos?

DM: Sim. Fiz a primeira reportagem nacional sobre o uso, pelos Estados Unidos, do tóxico *Agent Orange* durante a Guerra no Vietnã; fiz um sobre novos tratamentos alternativos – naquela época – de câncer; fiz um sobre as mulheres que assassinam seus maridos, várias coisas. Foi muito bom. Só que eu não gostava muito daquela estrutura de grande empresa. Aquela hierarquia de chefes e subchefes. Eu não tinha muito talento para lidar com aquilo. Então eu estava procurando alguma outra coisa.

MT: E o que te levou para o cinema?

DM: Isso foi aproximadamente em 1979, foi a morte de quatro mulheres americanas¹⁹⁶ em El Salvador. Três freiras e uma leiga missionária. E eu fiquei encarregado de fazer uma reportagem sobre a história das freiras. Eu fiquei muito envolvido com essa história. Conheci todas as famílias das quatro mulheres que foram mortas.

MT: Você foi a El Salvador?

DM: Filmamos em El Salvador e em várias locações nos EUA. Elas morreram em El Salvador, mas tinham famílias nos Estados Unidos.

MT: Então você gravou todo o material com os parentes delas nos EUA? E havia um projeto de longa sobre a quarta mulher missionária que não era freira...

DM: Sim. Ela se chamava Jean Donovan. Por causa do meu trabalho em televisão eu já conhecia a família dela, o irmão dela, os pais e tal. E por uma

¹⁹⁶ No dia 02 de dezembro de 1980, a leiga missionária americana Jean Donovan e três freiras americanas foram brutalmente assassinadas por membros da Força de Segurança Salvadorenha. Depois ficou comprovado o apoio do governo norte-americano a essa ação.

coincidência, amigos meus queriam desenvolver um filme¹⁹⁷ sobre ela e a vida dela, porque ela vinha de uma família muito conservadora, patriota, que apoiava sem restrições a política externa dos Estados Unidos em relação à América Central. Mas quando a filha apareceu morta, estuprada e assassinada e a família pediu uma explicação sobre o ocorrido, a família se esbarrou com o fato de que o governo Reagan apoiava aquelas ditaduras de El Salvador. E, antes, apoiou também a ditadura da família Somoza na Nicarágua. E a família de Jean Donovan, então, entrou numa incrível história de transformação e acabaram participando de grandes manifestações contra a política norte-americana.

MT: O crime contra as freiras foi um crime político...

DM: Foi. Assim como a Teologia da Libertação no Brasil. Elas faziam parte de uma Igreja que fazia uma opção preferencial pelos pobres. As freiras trabalhavam com os pobres que sofriam há várias gerações nas mãos de oligarquias na América Central.

MT: As freiras também foram estupradas?

DM: Foram. Por soldados. Depois ficou totalmente esclarecido que foi um crime premeditado. Os soldados já estavam esperando um avião chegar com as freiras que estavam na Nicarágua voltando para El Salvador e já sabiam exatamente o caminho que elas iriam pegar. Elas foram estupradas e assassinadas à maneira como a máfia fazia. E depois foram jogadas em covas rasas. Uma história horrível.

MT: Você então trabalhou no longa sobre a quarta mulher que não era freira e saiu da ABC?

DM: Na verdade, eu me demiti da ABC para poder trabalhar nesse filme. E conseguimos fechar o orçamento do filme e fazê-lo. O nome do filme era *Roses in December* (*Rosas em dezembro*). Eu sou diretor associado do filme e fiz a produção e muitas das entrevistas. Foi essa experiência que me jogou no cinema.

MT: Quando você conheceu Helena Solberg e vocês começaram a trabalhar juntos?

DM: Quando eu ainda trabalhava na televisão e estava envolvido com essa reportagem sobre as freiras, antes de sair para fazer o filme. E a Helena estava procurando recursos para seu documentário *From The Ashes... Nicaragua Today* (*Nicarágua Hoje*, 1982). Ela já tinha filmado a maior parte do filme, mas faltavam algumas coisas. Aí, uma amiga que tínhamos em comum, sem nos conhecermos, a Sandi Sissel, falou de mim à Helena. A Sandi sabia que eu também estava trabalhando com a América Central e talvez pudesse ajudar Helena, de alguma forma, com a produção, pela televisão. Aquela época era muito politizada contra as ações dos Estados Unidos na América Central. Era a Nicarágua, era El Salvador, a Guatemala. Tínhamos uma turma de amigos, todos jovens cineastas engajados, com foco muito na América Central, onde tudo estava acontecendo.

¹⁹⁷ *Roses in December*, (*Rosas em Dezembro*) 1982, 56', cor. Documentário dirigido por Ana Carrigan e Bernard Stone.

Eu e meus amigos fizemos *Roses in December (Rosas em Dezembro)*, Helena fez *From The Ashes... Nicaragua Today*, uma amiga, Pamela Yates estava fazendo *When the Mountains Tremble (Quando as montanhas tremem)*¹⁹⁸ na Guatemala, outro amigo, Glenn Silber, fez *El Salvador: Another Vietnam?* Outra amiga, Deborah Shaffer, fez o filme *Witness to War: Dr. Charlie Clements*, também em El Salvador e ela ganhou o Oscar. Estava todo mundo trabalhando nessa linha. E em 1981/82 eu e Helena pensamos em fazer um filme aqui no Brasil. Era um momento em que o Brasil estava muito nas notícias por causa da questão da dívida externa. E que não poderia pagar a dívida e que isso provocaria um caos mundial se não pudesse pagar. E também foram as primeiras eleições diretas depois de vinte anos de ditadura. Então, nos unimos para buscar financiamento para fazer esse filme. Eu me lembro de que fomos para o apartamento de minha mãe, em Nova York. Ficamos trancados num quarto lá durante três dias redigindo o texto para vender a ideia do filme *Brazilian Connection (Conexão Brasileira)*. Fomos então para Washington, para a sede da Rede Pública de Televisão PBS e conseguimos.

MT: Para viabilizar essa série de documentários que vocês exibiram pela PBS durante a década de 80, vocês procuravam financiamento na própria rede de televisão?

DM: Sim. Em troca do financiamento, eles tinham os direitos de exibição na televisão. Esse filme, *Brazilian Connection (Conexão Brasileira)*, por incrível que pareça, porque é um filme que abrange mil coisas, tem muita gente falando sobre assuntos difíceis, foi um sucesso. Lembro-me de que eles ligaram de Washington dizendo que a exibição do filme tinha dado grande audiência e que estavam pedindo para repetir.

MT: O *Chile: By Reason or by Force (Chile: pela razão ou pela força, 1983)* você fez em codireção com Helena Solberg, logo depois do *Brazilian Connection*?

DM: Sim. *Chile* veio logo em seguida. Eu acho que ele pegou a onda do sucesso de *Brazilian Connection*. Se não me engano, foi o único filme em que foi fácil reunir os recursos para ser feito.

MT: Qual a média de orçamento para esses filmes para a PBS?

DM: *Brazilian Connection* e *Chile: By Reason or By Force*, cada um custou, na época, por volta de cem mil dólares. E foram realizados em 16 mm.

MT: Quanto tempo de trabalho para cada um?

DM: Sempre um ano, um ano e pouco. Entre ter a ideia do filme e tê-lo pronto. Para o *Brazilian Connection* filmamos no Brasil umas quatro semanas e mais uma nos Estados Unidos. *Chile: By Reason or By Force* foi todo filmado de uma vez só. Porque era o 10º aniversário do Golpe de Pinochet e também o primeiro ano em que os chilenos começaram a reagir com grandes manifestações nas ruas

¹⁹⁸ *When the Mountains Tremble (Quando as Montanhas Tremem)*, 1984, 1h23', dir: Pamela Yates e Newton Thomas Sigel.

contra a ditadura. Então aproveitamos o momento para filmar tudo de uma vez em três semanas, aproximadamente.

MT: Como se estrutura a Rede de Televisão americana PBS¹⁹⁹ por meio da qual vocês realizaram os documentários que analisaram as relações políticas entre EUA e América Latina?

DM: A Rede de Televisão PBS é uma mistura de entidade pública e privada. Seus fundadores queriam impedir que os políticos tivessem ingerência direta na Rede de Televisão e então criaram a CPB, que é uma empresa privada que recebe dinheiro do governo. Mas os profissionais da CPB não são políticos. Não são indicados politicamente. A CPB funciona como uma empresa qualquer, independente. E aí eles distribuem o dinheiro público, que é injetado lá dentro. Eles podem fazer várias coisas com esse dinheiro, que é dinheiro que vem de impostos. Eles podem financiar a própria Rede de Televisão Pública ou as emissoras ou financiar projetos. Você pode ir lá e apresentar um projeto de documentário, por exemplo, a história de Portugal em 30 episódios. Se eles se interessarem eles podem financiar. Cada estado tem uma emissora PBS. Às vezes, mais de uma.

MT: E cada estação tem autonomia em relação aos conteúdos que exibe?

DM: É uma rede de televisão, mas cada emissora pode veicular projetos nacionais ou não. Cada emissora tem a liberdade de veicular o conteúdo que quiser. Existe uma autonomia editorial, digamos assim, de cada emissora. Por exemplo, o documentário *From the Ashes... Nicaragua Today (Nicarágua Hoje)*, de Helena Solberg, foi para a Rede de Televisão Pública PBS. Mas pode ser que um canal ou outro de um estado mais conservador tenha resolvido não transmitir.

MT: O documentário *Chile: By Reason or by Force (Chile: pela razão ou pela força)* foi transmitido em Rede Nacional?

DM: Foi.

MT: Falando de seu trabalho com Helena Solberg, como funciona essa parceria profissional?

DM: De fato, eu acho que nós tivemos sempre uma parceria sem grandes conflitos ou discussões. Nós conversávamos sobre as ideias de documentários e sabíamos que eles deveriam ser feitos dentro dos moldes da PBS. Naquela época, a PBS queria um correspondente que falasse diante da câmera. O que pode ser uma coisa muito chata. No caso, escolhemos um jornalista chamado John Dinges, muito reconhecido, que ganhou o *Maria Moors Cabot Award* pela excelência em reportagens sobre a América Latina. Foi uma escolha muito bacana. John havia morado muitos anos no Chile, falava espanhol fluentemente, conhecia tudo, era casado com uma chilena, escreveu um livro importante sobre o

¹⁹⁹ Fundada em 1970, a Rede PBS é um serviço público de televisão americano, sem fins lucrativos, com uma rede de 354 emissoras de televisão pelo país, que detém direito de propriedade coletivo. Grande parte de suas ações é financiada pela CPB, que recebe verba pública (www.pbs.org).

assassinato de Orlando Letelier e sua assistente americana Ronni Moffit pela polícia secreta do Pinochet - *DINA Assassination on Embassy Row*. Ele é uma graça de pessoa. Com ele funcionou. Aquele filme era quase como entrar numa zona de conflito, de guerra. Todo dia filmando nas ruas as manifestações que foram brutalmente atacadas pelos *carabineros* com gás lacrimogêneo e armas pesadas.

MT: Como foi a captação para *Chile: By Reason or by Force*?

DM: Como sempre, tínhamos várias ideias de projetos. E dentro desse leque temático, havia essa ideia sobre o Chile, que estava no jornal todos os dias, as manifestações, coisas acontecendo. Estava sempre nos jornais, havia várias manifestações. Eu me lembro que eu tive uma conversa com Gail Christian, *Director of news and public affairs programming* da PBS, na época, sobre esse projeto por telefone. Expliquei para Gail tudo que estava ocorrendo no Chile e que teríamos que atuar com rapidez, com agilidade. Dois dias depois ela ligou e disse: "Mandem o orçamento". Eu sempre faço os orçamentos. Eu sempre faço esse lado de produção. Contratar equipe, equipamento, ver o processo de produção e de pós-produção dos projetos. Juntos fizemos um mês ou mais de pesquisa com a ajuda do John Dinges, que indicava outras pessoas para enchermos a cabeça de fatos. E juntos pensamos muito sobre quem poderia ser o fotógrafo. Naquela situação tinha que ser uma pessoa que soubesse atuar rápido e criativamente. Acabamos chamando o Adrian Cooper, que é inglês e mora aqui no Brasil há anos e tinha morado no Chile alguns anos.

MT: Ele mora aqui no Rio?

DM: Ele mora em SP.

MT: E o *Brazilian Connection*?

DM: O *Brazilian Connection*, eu fiz a produção. Acho que escrevi o texto do correspondente. Era a primeira vez que eu vinha ao Brasil. Era uma imersão total. Eu estava aprendendo.

MT: No documentário *Portrait of a Terrorist (Retrato de um Terrorista)*, você reveza com Helena Solberg a função de entrevistador. Você entrevista o embaixador americano e Helena Solberg entrevista Fernando Gabeira.

DM: Fizemos isso, também, no *Brazilian Connection*. Eu entrevistei os americanos e também os brasileiros que respondiam em inglês. Helena fez as entrevistas com as pessoas que respondiam em português.

MT: A que tipo de filme ligado ao Cinema Militante e engajado dos anos 70/80 você assistiu nos EUA?

DM: Eu, na verdade, sempre gostei muito mais de filme de ficção que documentários. Mas acho que assisti aos documentários mais famosos: *Memórias*

do *Subdesenvolvimento*²⁰⁰, *La Ora de los Hornos*²⁰¹ (*A Hora dos Fornos*), os filmes também sobre a realidade americana, dos Maysles Brothers: *Salesman*, *Grey Gardens*, *Gimme Shelter*, ou de D.A. Pennebaker, como *Don't Look Back*, *Keep On Rockin'* e *Town Bloody Hall* e, é claro, os do Emile de Antonio, como *Point of Order* e *In the Year of the Pig*. Tenho que mencionar também os filmes de Frederick Wiseman, *Titicut Follies* (que era meio proibido na época) e *High School*. São filmes mais dos anos 60/70. Eu nasci e fui criado em Nova York, em Manhattan, então sempre tinha um cinema perto de mim que exibia esse tipo de filme o tempo todo. Aliás, havia o cinema Thalia, onde havia uma espécie de caderno em que a gente podia, inclusive, pedir o filme a que desejassemos assistir. E dentro de uma ou duas semanas o filme chegava! Isso naquela época!

MT: Fale sobre sua experiência como documentarista para a *National Geographic*.

DM: O primeiro filme que fiz para eles foi nos anos de 1990. O cinema independente sempre foi precário. Às vezes, a gente tinha um ano, dois anos bons, dava para emendar de um filme para o outro e ficar vivendo. Mas às vezes, era preciso outra fonte de renda para viver. Então, ao longo desses anos, eu frequentemente pegava outros trabalhos. Eu fazia campanha política nos Estados Unidos. Eu fiz a primeira campanha do Presidente Shehu Shagari da Nigéria.

MT: Você foi para a África?

DM: É, porque eles contrataram uma empresa especializada em campanha política de Nova York, de David Sawyer, que na época era muito famoso como uma grande cabeça para campanhas. Pagaram a ele uma fortuna e ele me chamou para produzir (eu já tinha feito vários outros filmes para ele). Lá na Nigéria foi uma loucura só: levamos duas equipes de filmagem de New York, trabalhamos muito no meio do maior caos. Naquela época a cidade de Lagos, por exemplo, era um caos total. Parecia mais o *set* de filmagem de *Mad Max*. Uma confusão só. Então eu tinha um amigo, John Fager, que criou um programa num canal público de New York, WNYC-TV, chamado *First City*. Durante um ou dois anos ele teve o poder de fazer algumas coisas interessantes. Eu fui lá e fiz três ou quatro filmes, inclusive um sobre o legendário *song-writer* Doc Pomus, autor de músicas antológicas para Elvis Presley, *the Drifters*, Ben E. King e muitos outros, músicas como *Save the Last Dance for Me*, etc. O programa ganhou o *New York Emmy Award*... Também fiz um filme sobre a artista plástica *Sue Coe*, inglesa radicada em New York. Depois disso, entrei num projeto grande, de um produtor inglês totalmente maluco, mas que tinha muito dinheiro para fazer uma série sobre a vida do Mohammed Ali. Trabalhei uns dois anos nesse projeto, filmando com Ali, a família dele, muitos boxeadores... Infelizmente, o dinheiro acabou e a série nunca foi realizada. Tempos depois o material foi montado para um

²⁰⁰ *Memórias do Subdesenvolvimento*, 1968, 1h 37', Cuba, dir: Tomás Gutiérrez Alea. Considerado um clássico do cinema latino-americano, traça um retrato lúcido e poético de Cuba no começo dos anos de 1960.

²⁰¹ *A Hora dos Fornos*, 1968, é o primeiro longa-metragem do diretor, militante e político argentino Fernando Solanas. O filme foi realizado de forma clandestina para descrever o neocolonialismo na Argentina e no continente Latino-americano. *La Ora de los Hornos* foi um marco para o cinema de resistência na América Latina e deu impulso à criação do grupo *Cine Liberación* que tinha por mote a busca de um cinema independente e crítico em uma época de forte repressão.

programa de duas horas que foi transmitido pela *Turner Broadcasting: Mohamed Ali: The Whole Story*. Eu também fazia coisas para a televisão. Às vezes trabalhava um, dois meses. O tempo suficiente para produzir um programa. Certa vez, um amigo meu que entrou para a *National Geographic* numa boa posição, David Royle, chamo-meu para terminar um desses projetos intermináveis que havia começado dez anos antes, mas que ninguém conseguia terminar. Por sorte, eu consegui. Era um filme sobre o genial inventor de um submarino “personal”, que tinha tecnologia avançada que deixava o submarino “voar” embaixo da água. O inventor era Graham Hawkes e o submarino se chamava “*Deep Flight*.” O filme ficou bom e eu fiquei com uma cota alta e também adorei fazer. A *National Geographic* manda você para cada lugar mais remoto. Chamaram-me para fazer um filme no país de Vanuatu onde eu fiquei acampado dentro de um vulcão ativo durante três semanas. Vanuatu é um país feito de várias ilhas no Oceano Pacífico e uma delas, Ambrym, é um vulcão que está em erupção há dois mil anos.

MT: Incrível.

DM: Quando eu iria fazer isso na minha vida? Nunca!

MT: E você dirigia esses filmes?

DM: Sim. Os filmes para a *National Geographic* eu produzia, escrevia e dirigia.

MT: Você fez uns cinco, seis filmes para a *National Geographic*?

DM: Por aí. Foram *Deep Flight*, *Jungle Pilots* (sobre os pilotos do Amazonas), *Paradise Lost*, *Ronis da Silveira* (sobre um biólogo brasileiro especialista no jacaré-açu), entre outros.

MT: A Helena chegou a trabalhar com você em alguns desses filmes para a *National Geographic*?

DM: Trabalhou num que foi dessas coisas que caem do céu: nós estávamos aqui no Brasil, pois eu queria vender uma ideia sobre uma ilha que tem na costa de São Paulo, chamada *Ilha dos Queimados*, onde tem uma população de jararacas totalmente diferente das jararacas do continente. Elas foram separadas não sei há quantas centenas de milhões de anos e vivem só nessa ilha. E são trezentas vezes mais venenosas que as do continente. Aí eu tinha conseguido uma pequena verba para fazer a pesquisa. Então fomos para o Instituto Butantã para conversar com os pesquisadores que sabem tudo sobre esse assunto e quando chegamos lá descobrimos que o tema não era tão incrível como parecia no papel. E numa conversa com a diretora do departamento de venenos, ela por acaso mencionou que na semana seguinte estaria indo para um lugar onde haveria o resgate de grande quantidade de animais: iriam ser fechadas as comportas de uma usina hidrelétrica. Uma enorme área se transformaria num lago e era preciso salvar todos os animais. Aí eu liguei para Washington, descrevi o projeto. Deram o “OK” pelo telefone. Tudo iria acontecer praticamente no dia seguinte. Tivemos que fazer tudo muito rápido.

MT: Qual era o nome desse projeto?

DM: *Paradise Lost*. Sobre a abertura da hidrelétrica de Porto Primavera em São Paulo, que era um projeto faraônico de bilhões de dólares. Fizeram um lago, um reservatório, o tamanho da baía da Guanabara.

MT: Quando vocês moravam nos Estados Unidos, Helena, sendo uma latino-americana, e você, americano, de que forma o olhar de um foi agregado ao do outro nos trabalhos para a PBS?

DM: Acho que isso aconteceu mais no documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*. Foi um processo em que conversamos quase todos os dias, durante alguns anos. Desde o começo daquele filme, desde o dia em que começamos a falar sobre a ideia de talvez fazer um projeto sobre Carmen Miranda, ficou muito claro que existiam duas imagens entre nós dois da mesma figura. Porque eu também, desde criança, tenho essa imagem da Carmen Miranda na cabeça, só que nada tem a ver com a imagem que vocês têm aqui. E quando começamos a pensar essa ideia, eu não tinha ideia da história dela no Brasil. E a Helena tinha pouquíssima ideia da trajetória de Carmen Miranda nos Estados Unidos. Então eu ficava sempre surpreso o tempo todo: ela que gravou pela primeira vez todas essas músicas mais famosas brasileiras, quase todas, de uma certa época. Ela que lançou, fez as primeiras gravações. E a Helena dizia: “Como que a Carmen Miranda aparece nos *cartoons* na televisão americana quando você era criança?” Nos Estados Unidos, a Carmen Miranda virou tão parte da cultura, que ela fazia parte de quase tudo. Quando eu era criança, na televisão, ela aparecia nos desenhos animados mais famosos: *Popeye, Tom and Jerry, Daffy Duck, Bugs Bunny...*

MT: Faziam caricaturas dela?

DM: O tempo todo. Na noite de *Halloween*, por exemplo, é muito comum as crianças se vestirem de Carmen Miranda. Quando eu era criança ou muito jovem, provavelmente eu nem sabia que a Carmen Miranda era brasileira, embora ela seja chamada *The Brazilian Bomshell*. Para mim, era uma estrela de Hollywood. Isso tudo gerou uma conversa muito rica. E durante a produção do filme, quando conseguíamos encontrar alguém que havia conhecido pessoalmente a Carmen Miranda, nós ficávamos imaginando que novidades ainda iriam surgir. Tanto com os entrevistados brasileiros quanto com os americanos.

MT: Essa troca sua com Helena Solberg durante o processo de criação de *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* era quase um jogo de reflexos. Um agregando ao outro. Um trabalho grande, mas, ao mesmo tempo, muito estimulante.

DM: Extremamente gratificante. Foi um filme que quase nos matou também. Porque ele ficou maior do que imaginamos quando começamos. Pelo tamanho e importância dessa figura no mundo: era maior do que nós imaginávamos. E depois de um ano, foi ficando cada vez mais claro isso para a gente. Pessoas dos quatro cantos do mundo entravam em contato, dizendo que ficaram sabendo que o filme estava sendo feito e que queriam participar, que tinham coleções a respeito de Carmen, etc. Tem gente no mundo inteiro apaixonada por Carmen. O

filme acabou custando muito mais do que era para custar. Eu refiz o orçamento milhares de vezes.

MT: Qual foi o orçamento final do filme?

DM: Em torno de setecentos mil dólares. Algo assim. Mas quando começamos, o orçamento era bem menor do que isso. Isso por causa da questão de tamanho e principalmente porque era necessário comprar os direitos das músicas e dos filmes que ela fez. Parece pouco dinheiro hoje em dia, mas naquela época era bastante dinheiro.

MT: Foi no período da retomada no cinema nacional. Um momento de difícil captação para o cinema brasileiro. Se não me engano, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de Carla Camuratti, foi feito na época (1994) com quinhentos mil reais.

DM: E nós queríamos encontrar imagens inéditas de Carmen. Então começamos esse trabalho de pesquisa. Não havia Internet como tem hoje. Era um trabalho quase de detetive: encontrar arquivos. Os arquivos estavam muito esculhambados e nós procurando rolinhos de filmes. Eu me lembro, nos últimos meses de realização do filme, nós tínhamos três moviolas. Eu estava montando o filme em uma delas e havia mais duas mesas de montagem rolando. E nós íamos ao escritório todos os dias de manhã, oito e meia, por aí, e tinha gente lá trabalhando o dia inteiro. Às oito da noite, iam todos embora. Eu e Helena aproveitávamos aquelas horas ali para tentar colocar as contas em dia, retornar telefonemas e coisas do tipo. Aí tocava o *fax* e saíam contas assim: sessenta mil dólares. Saía no *fax* às dez e meia da noite, que é uma coisa que vai te dar pesadelo! Aí íamos para casa, eu não estou brincando. Eu achei que eu ia morrer.

MT: Mesmo?

DM: Aí íamos para casa e íamos dormir completamente exaustos onze e meia da noite. Eu acordava sempre uma hora depois. Uma e meia da manhã, duas da manhã, assim, completamente perturbado, e andava pela casa pensando: como que eu vou fechar essa conta? Até ficar exausto! Aí eu voltava para a cama para dormir. E normalmente, naquela hora, a Helena acordava, atordoada, e ela dava umas voltas pela casa. E aí, às sete horas da manhã, começava tudo de novo!

MT: O processo tomou totalmente a cabeça de vocês. O processo de elaboração do filme foi uma aventura, daria um documentário só sobre isso.

DM: Podia.

MT: Eram três moviolas montando o filme simultaneamente? Como funcionava? Cada moviola montava uma sequência diferente?

DM: No final tinha uma equipe trabalhando o som numa máquina. Tinha uma outra montadora, Amanda Zinoman, que chamamos, que acabou assinando a montagem também comigo, porque era demais para uma pessoa só. Então ela ficava numa outra moviola. E a Helena ficava entra a minha moviola e a moviola dela. Ou então eu montava sequências e a chamava para ver, chamava as duas

para me ajudarem. Porque, na verdade, aquele filme foi mudando ao longo do processo, parcialmente porque ele era muito maior do que nós imaginávamos. Havia muito mais riquezas, mais coisas. E também porque a gente queria fazer um filme, quando nós entendemos que havia essa riqueza, nós não queríamos fazer um filme careta, previsível. Queríamos fazer um filme à altura do assunto. Aí virou um desafio. Queríamos, por exemplo, aumentar o filme para 35 mm.

MT: Por que ele estava em 16 mm?

DM: Nós começamos a filmar em 16 mm normal. Depois passamos a filmar tudo em Super-16, que tem o mesmo formato que o 35 mm, a mesma janela para ampliar depois para o 35 mm. Tudo isso num momento de transição do sistema ótico para o digital. Se tivéssemos feito o filme dois anos depois, teria sido muito simples: teríamos feito tudo no digital e passaríamos para o negativo depois. Mas quando fizemos era ainda o processo antigo, tudo processo ótico. Um processo caro, que demorava tempo nos laboratórios. Depois tinha que refotografar todo o negativo do filme, aumentar para 35 mm. Um processo antigo, demorado e caro.

MT: Tiveram que refotografar tudo para ampliar?

DM: Fotograma por fotograma.

MT: Para depois passar para 35 mm?

DM: E, na verdade, pegávamos o negativo em Super-16, fotografávamos em Interpositivo 35 e copiávamos para negativo em 35 mm. Um processo de superprecisão. Nada pode tremer, nada. Tem que ser tudo na perfeição e era fotograma por fotograma. E tudo isso muito caro.

MT: E o longa ficcional *Vida de Menina*?

DM: *Vida de menina* foi filmado em 35 mm.

MT: Talvez, se vocês tivessem inicialmente filmado o *Carmen Miranda* em 35 mm, teria saído no mesmo preço que o orçamento final do filme...

DM: Eu pensei nisso durante a produção, mas não daria. O problema é que é difícil filmar documentário em 35 mm, porque você tem que ter uma equipe quatro vezes maior em 35 mm. Tudo é quatro vezes maior.

MT: E perde toda a agilidade que o documentário precisa.

DM: Sim.

MT: Então o *Palavra (En)Cantada* foi um *relax*, se formos pensar em termos de produção.

DM: Total! Gente, filmar já em digital! Em cartões de memória!

MT: E do cartão de memória...

DM: Passa para um HD.

MT: Joga no HD e coloca tudo no computador.

DM: É.

MT: Depois faz a cópia em 35 mm.

DM: No caso do *Palavra (En)Cantada* nem tem cópia em película. É tudo digital.

MT: Em HD.

DM: É.

MT: E não se vê mais a diferença. Em vários filmes, as cópias, não se percebe mais se é digital ou película. Isso não importa mais. É incrível. No início da transição fazia diferença, mas agora...

DM: No começo dava para perceber a diferença. Mas a questão da fotografia, depende do documentário. Você tem documentários feitos com total controle. Entre os documentaristas que trabalham hoje em dia, tem um que é pouco conhecido no Brasil, que é o Errol Morris²⁰², que é um gênio. Ele faz documentários que são quase como se fossem filmes de ficção. Até mesmo com o uso de *storyboards*. Ganhou o Oscar para *The Fog of War* e ganhou Berlin por *Standard Operating Procedure*. Ele faz muitas reconstituições de acontecimentos. Ele tem um filme famoso, *The Thin Blue Line*, sobre um incidente em que um policial foi assassinado numa estrada no meio da noite em Texas. Ele reconstituiu o momento do assassinato várias vezes ao longo do filme, dependendo de quem está relatando o que tinha acontecido. Por outro lado, há filmes documentários cuja linguagem é câmera na mão, tudo tremendo, a luz invadindo a lente. Pode funcionar perfeitamente bem também.

MT: Não existe uma regra geral. Tudo depende da proposta do documentarista. Do que ele está querendo dizer.

DM: Sim, se a linguagem adotada casa com a ideia do projeto.

²⁰² www.errolmorris.com

Apêndice G - Entrevista com José Carlos Avellar

**Pesquisador, crítico e professor de cinema no Brasil²⁰³
Residência do Pesquisador, Rio de Janeiro**

Entrevista gravada com câmera MiniDV, 12.01/2010

Mariana Tavares (MT): Quando você conheceu a cineasta Helena Solberg?

José Carlos Avellar (JC): Eu conheço a Helena há muito tempo. Nós começamos a ter uma conversa mais regular quando eu estava na RioFilme²⁰⁴ e ela estava concluindo o documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*. A RioFilme participou da produção do filme com adiantamento de renda e fez o lançamento. Depois disso, eu acompanhei os dois outros filmes de Helena, por amizade. Nós começamos a conversar muito, na época do filme sobre a Carmen Miranda, e continuamos a conversar, assim como aconteceu com várias pessoas que trabalharam com a RioFilme. Eu gosto muito de ler roteiros de filmes. Infelizmente, não tenho tempo para ler quantos eu gostaria de ler. Normalmente, as pessoas, amigos que fazem filmes, trazem roteiros para eu ler. Acompanho algumas vezes a montagem dos filmes, depois vejo a versão final. Trocamos ideias. Essas coisas eu comecei a fazer com a Helena Solberg e eu tenho conhecimento dos três últimos filmes dela aqui no Brasil: *O Carmen Miranda, Bananas Is My Business*; *o Vida de Menina* e, agora, *o Palavra (En)cantada*.

MT: Qual foi a participação da RioFilme na produção do *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*?

JC: Ela entrou com verba para finalização: checar a cópia final e começar a fazer os materiais de distribuição: *trailer*, *cartaz*, *press book*, etc. Foi feito com recursos da RioFilme. O que era normal, era assim que a RioFilme trabalhava. Nós recebíamos alguns projetos, discutíamos internamente e com o produtor de qual projeto nos interessava participar. E contribuíamos às vezes com recursos para chegar à cópia final, algumas coisas que faltavam para fazer a mixagem, para um efeito especial, trucagens, etc. E, depois, com o material de distribuição propriamente dito.

Anos 60: Experiência como fotógrafo de documentários

MT: Você é também realizador? Eu vejo seu nome em filmes importantes na história do documentário nacional.

²⁰³ José Carlos Avellar é também gestor público do cinema brasileiro e cineasta. Jornalista de formação, trabalhou por mais de vinte anos como crítico de cinema do *Jornal do Brasil*. Atualmente é integrante do conselho editorial da revista *Cinemais*. É também consultor dos festivais internacionais de cinema de Berlim (desde 1980), de *San Sebastián* (desde 1993) e de Montreal (desde 1995). Publicou seis livros de ensaios sobre cinema e é coautor de dezenas de trabalhos sobre o cinema brasileiro e latino-americano.

²⁰⁴ A RioFilme é uma empresa distribuidora de filmes da Prefeitura do Rio de Janeiro, vinculada à Secretaria Municipal de Cultura e atua nas áreas de distribuição, apoio à expansão do mercado exibidor, estímulo à formação de público e fomento à produção audiovisual, visando ao efetivo desenvolvimento da indústria audiovisual carioca (www.rio.rj.gov.br).

JC: Dizer que eu sou realizador é um certo exagero. Eu montei filmes, eu fotografei filmes e codirigi. Mas foi uma atividade complementar no conjunto de coisas que eu faço. Eu nunca me apresento nem digo: *Eu sou um realizador*. Tem vários diretores de cinema que de vez em quando escrevem sobre cinema. Como atividade complementar da atividade deles como diretores. Mesmo alguém que tem um trabalho teórico considerável, como o Glauber Rocha, ele é um realizador. O trabalho de compor uma reflexão sobre cinema é complementar à atividade de realização dele. As experiências cinematográficas que eu fiz são complementares ao trabalho de crítico. Eu fotografei bastante, num certo período. No final da década de 1960 até a década de 1970, eu fotografei muito. Nesse período, eram coisas mais organizadas. Eu filmava muitas coisas na rua. Algumas eu organizei como filme, sozinho ou com amigos. Outras eram materiais que acabaram sendo usados em outros filmes documentários ou de ficção. Eu fotografei uns poucos filmes de ficção. Fotografei muito mais documentário e fotografei muita coisa que não chegou a ser editada. Então ficou um pouco, um arquivo, e hoje, um pouco pela falta de arquivos brasileiros, de quando em quando me pedem algumas imagens e eu cedo. Eu acho que esse é um material complementar.

MT: Você tem forte relação com o documentário?

JC: O que eu sempre gostei de fazer em termos de cinema esteve sempre ligado ao documentário. Eu trabalhei muito tempo como jornalista. Então essa coisa de você sair para fazer um filme, sem controlar de maneira absoluta o que você está filmando, tem muito a ver com minha experiência em trabalho com jornal. Pois eu trabalhei muito tempo como jornalista. Eu trabalhei para jornal, eu escrevi para jornal²⁰⁵. Então eu me sentia à vontade nessa coisa de você receber uma coisa que você não sabe se vem. Você chega à redação e não sabe se vai ter uma notícia naquele dia. Então o documentário exige muito essa maneira de estar em disponibilidade para o que se apresenta. Você precisa estar super-relaxado e muito atento na filmagem de um documentário.

Influência do documentário no Cinema Novo

Eu acho que num certo momento na década de 60, a invenção da linguagem cinematográfica do cinema brasileiro passou por aí. Por uma atitude semelhante a essa que se fazia no documentário: não vamos controlar tudo, assim como se controlava tudo na ficção tradicional - a luz, a ação, tudo ensaiado. Quando nós fazíamos os primeiros filmes amadores que nós queríamos fazer, eu me lembro que o Cacá Diegues fez um primeiro filme que, inclusive, está perdido. Era um 16mm, P&B, de vinte minutos, meia hora. Era a primeira coisa que a gente fazia, tudo amador, com câmera de corda. Nós cronometrávamos cada plano. Havia a preocupação de mais ou menos controlar a narração, já no momento da filmagem. Montar no momento da filmagem. Montar de acordo com uma receita de montagem que era do cinema mais amplamente difundido que se fazia na Europa ou que se fazia na América do Norte. E, na verdade, a partir de certo momento, queríamos romper com isso e aceitar a filmagem como uma aventura. Por intuição, trabalhar o material e continuar trabalhando todo o tempo. E não mais fazer um roteiro cronometrado, pensando milimetricamente cada coisa. Mas

²⁰⁵ José Carlos Avellar trabalhou por cerca de vinte anos no Jornal do Brasil.

pensar uma coisa no roteiro, pensar uma segunda coisa no momento que você está filmando porque o filme só ia se concluir mesmo na montagem. Não é filmar de qualquer maneira, mas na hora da filmagem estávamos pensando. Não apenas executando o que já estava no roteiro. Continuar numa ação criativa que deve aproveitar o imprevisto. Isso era muito do documentário. Havia uma coisa do documentário. Você não precisa repetir os modelos de narração já conhecidos. E sim uma narração inspirada no gesto comum, na maneira de falar comum das pessoas. Na luz que nós temos. Então no cinema de ficção que nós fizemos nos anos 60, o documentário era uma base, um impulso. Que é o que permanece hoje. Nós temos uma tradição de trabalhar na ficção em diálogo com o documentário.

Anos 90: Era Collor e Retomada do Cinema Brasileiro

MT: Como você vê o documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, de Helena Solberg, no contexto da produção documental dos anos 90?

JC: Eu vejo duas coisas: nos anos 1990, nós temos uma situação muito particular que eu acho que o *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* livrou-se dela. De horrorosa memória foi o período Collor, que acabou com as possibilidades de uma produção regular. Então houve a perda de contato com a produção brasileira. O que primeiro acabou produzindo um contato de produção com alguma regularidade foi muito o documentário. Ou a ficção histórica ou a ficção que abordava um episódio qualquer da vida brasileira. Acho que esses foram impulsos fortes. Foi uma forma de voltar a nos vermos aí já com a televisão, a internet, daquela mesma maneira lá dos anos 60, ou seja: vamos misturar os modelos de ficção com modelos de documentário. Quer dizer, a recuperação da autoestima passa não pela repetição de um modelo de ficção já conhecido, mas por uma coisa que mostra o que nós somos agora.

Na medida em que houve interrupção de conversa entre os filmes e os espectadores e que nós tivemos um governo que dizia que estávamos no Quarto mundo, que bom é o que se fazia no Primeiro Mundo. O primeiro gesto foi de dizer, nós não somos tão feios assim, nós não somos tão desastrosos assim, nós não somos tão desorganizados assim. Tem algumas coisas aqui que são legais, são criativas, são bonitas. Foi essa a aproximação que gerou uma nova tomada.

Anos 1990: surge uma nova geração de realizadores no Brasil

JC: Tem um dado que eu falo - o cinema nos anos 90, essa questão eu gosto de lembrar porque foi pouco valorizada -: não foram os velhos realizadores que voltaram a fazer cinema nos anos 90. Surgiu uma geração nova. E é extremamente surpreendente que pessoas jovens, naquele momento, tivessem se decidido a fazer cinema porque não havia nenhuma facilidade, nada convidava.

MT: As condições de realização eram bem diferentes do cenário atual.

JC: Era uma coisa horrorosa. Um vazio de recursos, um vazio de interesse, uma falta de contato. As pessoas não sabiam mais o que estavam vendo. O mercado

estava totalmente organizado em função dos filmes estrangeiros. Passamos dois anos sem ter filmes brasileiros em salas de cinema. Por que um jovem iria se interessar em fazer cinema? E, mais ainda, por que um jovem iria se interessar em fazer cinema mantendo um diálogo com uma pequena tradição instaurada nos anos 60? De onde surgiu isso?

MT: De onde viria isso?

JC: Parece-me que a perda de meios, de condições de produção e de circulação de filmes não eliminou a permanência de uma cultura cinematográfica. Ela estava reprimida, mas existia uma cultura cinematográfica com a qual se podia ter contato. Não chegava ao público, mas chegava às pessoas sensíveis que queriam fazer alguma coisa, sem saber exatamente o que: música, teatro, poesia, TV. Mas que se decidiram por fazer cinema e aí havia um passado cinematográfico. Tinha um histórico cinematográfico. Não quer dizer que diretores que já trabalhavam antes da década de 90 não tivessem voltado a fazer filmes. Voltaram. Mas o que nós temos nos anos 90 é o surgimento de uma nova geração que mantém uma relação com os velhos diretores. Não uma relação de culto, mas uma relação criativa: *Eu gosto de fulano, eu não gosto de beltrano. Aquele filme daquele outro diretor eu não gosto*. Fazendo uma leitura crítica da produção e incorporando aquilo que julgava mais interessante.

A cineasta Helena Solberg no contexto dos anos 1990

JC: A Helena evidentemente é de outra geração e tem um outro percurso que a livrou desse contexto particular. No entanto, o que ela faz se insere nesse quadro e fez com que a recepção ao filme (*Carmen Miranda, Bananas Is My Business*) pudesse ser ideal. Ela toma como tema uma artista do Terceiro Mundo que saiu para o Primeiro Mundo. Ela toma como tema alguma coisa entre a ficção e o documental. Nós hoje falamos, por exemplo, que os filmes documentários inserem imagens de ficção, que o Coutinho tratou disso nos dois últimos filmes dele, tanto no *Jogo de Cena*²⁰⁶ quanto em *Moscou*²⁰⁷.

MT: A Helena Solberg está entre as primeiras realizadoras brasileiras a inserir a ficção no documentário?

JC: Uma das primeiras, me parece, foi um filme de uma outra realizadora: a Lúcia Murat. No final da década de 80, ela fez um filme, *Que Bom Te Ver Viva*²⁰⁸, no qual ela tem uma personagem de ficção que é interpretada pela Irene Ravache. E eu discutia muito com a Lúcia Murat, dizendo: Você não deu um depoimento e botou uma personagem de ficção para dar o seu depoimento. E ela: "Permitiu-me não só fazer um depoimento pessoal, mas concentrar uma série de problemas, de questões e de fazer um autojulgamento, um julgamento mais amplo do que uma

²⁰⁶ *Jogo de Cena* (2007), dir: Eduardo Coutinho.

²⁰⁷ *Moscou* (2009) dir: Eduardo Coutinho.

²⁰⁸ *Que Bom Te Ver Viva* (1989), dir: Lúcia Murat. O filme abordou a tortura durante a ditadura militar no Brasil, mostrando como suas vítimas sobreviveram e como encararam aqueles anos de violência duas décadas depois. O filme misturou os delírios e fantasias de uma personagem anônima interpretada pela atriz Irene Ravache, alinhavado aos depoimentos de oito ex-presas políticas brasileiras que viveram situações de tortura (www.taigafilmes.com).

coisa pessoal, do comportamento que nós tivemos durante e depois. Quando estávamos presas e quando saímos da prisão.”Basicamente, é uma personagem de ficção porque reúne a experiência da realizadora e reúne a experiência de outras pessoas do grupo da realizadora. Inclusive, algumas experiências das entrevistadas mesmo e comenta algumas das coisas que elas dizem. É uma espécie de personagem curinga de ficção, criada a partir das conversas que a Lúcia Murat teve com as pessoas que ela entrevista.

Documentário e ficção no cinema de Helena Solberg

JC: O que faz a Helena, também no *Carmen Miranda*, *Bananas Is My Business*, é trabalhar com momentos de ficção. É uma dupla questão de ficção dentro do filme. Quer dizer, primeiro, a Helena usa a ficção para sugerir algumas questões da vida da Carmen Miranda. Ao mesmo tempo, o fato da Carmen Miranda no filme ser interpretada por um travesti é um documento de algo que ocorre na vida brasileira em que a Carmen é um ícone do travesti brasileiro. Era um jogo muito hábil e muito sutil. Se você não liga a questão do travesti à questão da representação, não perde nada. Não precisamos saber que é um travesti que está fazendo a Carmen. É uma pessoa que está interpretando e, portanto, é apenas uma cena de ficção para representar uma coisa que não foi documentada. E, ao mesmo tempo, se você sabe dessa questão, a ficção se transforma também num documento. Não há como separar uma coisa da outra. Se você pegar os três últimos filmes de Helena Solberg, sai muito dessa questão que está no *Bananas Is My Business*. Tem sempre um pouco de ficção e um pouco de documentário dentro dos filmes dela. O *Vida de Menina*²⁰⁹ está baseado num diário. É uma encenação? Sim. Mas é uma encenação feita em torno de um diário. E, portanto, de um relato autobiográfico, o que, de certo modo, num plano muito formal, você pode dizer alguma coisa da experiência da Carmen Miranda nos Estados Unidos, tem a ver com a própria experiência de Helena Solberg nos Estados Unidos. O Kurosawa²¹⁰ é que dizia, em autobiografia, que era uma pessoa muito tímida pessoalmente, ele faz uma observação lá, quase no final, dizendo: “Você não pode falar de você mesmo sem mentir. Mesmo que você não queira, você acaba se embelezando um pouco, deixando de falar de suas coisas ruins. Essa minha coisa parecida com uma autobiografia que eu estou escrevendo aqui não é fiel ao que eu vivi. O fiel ao que eu sou está nos meus personagens. Porque aí eu não minto. E eu não me dou conta, mas, de repente, eu olho meus personagens, eles são igualzinhos a mim. Um dia eu fiz aquilo ali horrível que ele está fazendo. Se você quer descobrir a minha história, veja os meus personagens”. Nesse sentido formal, a gente pode dizer: É o realizador aqui que está falando. Num certo momento da história de um personagem, que tem algo de autobiográfico aqui. Você pode dizer que na autobiografia tem algo de documentário e que tem algo de autobiográfico aqui, no *Vida de Menina*. E os três últimos filmes de Helena Solberg eu acho que tem uma coisa que é muito cara a ela, não sei se ela trabalhou isso ou se pretende trabalhar isso num próximo projeto, que é a

²⁰⁹ *Vida de Menina* (2005_, dir: Helena Solberg. O filme é uma adaptação do diário de Alice Dayrell Caldeira Brant, *Minha Vida de Menina*, escrito entre 1893 e 1895. Ela publicou o diário em 1942 sob o pseudônimo de Helena Morley.

²¹⁰ Akira Kurosawa (1910-1998). Cineasta japonês, considerado um dos diretores mais importantes e influentes da história do cinema. Realizou trinta filmes em cinquenta anos de atividade.

expressão falada. Que ângulo ela toma da Carmen Miranda, entre outros, mas que é original que eu não vejo em outros filmes que foram feitos sobre a Carmen Miranda, já a partir do título: *Bananas Is My Business* - é uma frase de Carmen. Eu me lembro que, em conversas com a Helena Solberg, ela dizia: “A Carmen falava num inglês muito especial, muito cheio de erros”. Por que ela tinha que falar num inglês correto? A atenção de Helena nessa questão é forte. Ela dizia: “Veja como ela diz Bananas é meu negócio”. Tem todo um erro de concordância na frase em inglês. Ao mesmo tempo, o que a encanta na *Carmen Miranda* é de que modo, quando ela canta, ela transforma um som, sem significação, numa coisa expressiva - *Palavra (En)cantada*. Os americanos não entendiam nada do que ela estava cantando, mas era de tal modo expressivo nos gestos, no olhar, que passa a ser uma imagem verbal fortíssima, que a Carmen Miranda sublinha com gestos, mas que é uma expressão vocal cantada, modulada, que ela transfere também quando ela nos filmes que fez nos Estados Unidos fala um texto dentro de um diálogo. Ao mesmo tempo, que aspecto é uma das coisas centrais na história de *Vida de Menina*? A capacidade de expressão da menina. É ela escrever. Quando ela se afirma, quando ela se descobre como pessoa. Como ela constrói a identidade dela: É através da escrita. Ela escreve com uma capacidade de expressão que estava acima da média das colegas dela de Colégio. Quer dizer, ela dizia que se achava feia, sardenta e descobre que “escrevendo eu me encontro”, “eu consigo descobrir o que eu sou”. E no último filme, a mesma coisa no título, a mesma coisa que ela faz. A ideia de fazer um pequeno trocadilho com *Palavra (En)cantada* volta ao que tem no *Carmen Miranda* e volta ao que tem no *Vida de Menina*: São duas mulheres que, num certo momento, conseguiram encantar a palavra. Como é que uma pessoa que não fala inglês vai aos Estados Unidos, canta na televisão, no cinema, transforma-se numa personalidade do mundo artístico americano sem dominar o idioma local, mas conquistando as pessoas por uma expressão vocal, verbal? Fazendo da voz aquilo que alguns cantores de jazz faziam num outro sentido, um instrumento musical. O instrumento musical da Carmen é todo ele cheio de sons. Que parecem ter sentido numa língua que nós não conhecemos. Ela bota uma frase em português, uma frase em inglês e sonoridades que não são nem da língua inglesa, nem da língua portuguesa, que pertencem muito a uma coisa dela. Isso é um dos pontos comuns, talvez nem trabalhados conscientemente, mas que faz parte do interesse de Helena Solberg.

Palavra (En)cantada:

Chave para compreender o cinema de Helena Solberg

MT: Interessante você falar isso, porque o *Palavra (En)cantada* passa a ser uma chave para entender os filmes dela.

JC: Sem dúvida e por uma outra razão que eu acho interessante: O *Palavra (En)cantada* tem uma construção que é muito próxima da linguagem quando nós falamos. Não quando nós escrevemos. Porque quando você está falando sem perder o fio da meada e às vezes até perdendo, você sai do assunto. Estamos falando de uma coisa, de repente uma menina se movimenta lá, falamos da menina e voltamos depois, para o assunto. Aí tem um barulho, a gente se volta para o barulho. Aí o barulho levanta um outro tema e a gente vai para aquele

tema e depois volta para o assunto inicial. O *Palavra (En)cantada* é muito assim: parece que sai do assunto e, de repente, você percebe que não saiu do assunto, estava dentro da mesma questão. Essa construção no documentário é mais fácil. Na ficção é mais complicada, porque existe o hábito de organizar a ficção por escrito. E a palavra escrita é articulada de uma maneira mais perto da razão. Não é que a palavra falada não seja articulada, mas a palavra falada tem uma articulação absolutamente...

MT: Ela pode ser desorganizada.

JC: E sem prejuízo. Até mesmo porque ela é acompanhada por gestos, por expressões. Tudo faz parte da palavra falada: a entonação. Às vezes você aumenta uma sílaba, abaixa outra, engole o começo da palavra e tudo isso se torna expressivo. O documentário permite isso. Talvez não um documentário como a Helena Solberg fez no *Bananas Is My Business*.

MT: O *Bananas Is My Business* tem uma linha.

JC: Tem uma linha e dentro dessa linha tem a fala de Helena. Embora você tenha o filme todo construído muito organizadamente, a fala dela introduz um elemento perturbador da ordem. Começa a perguntar: Por que eu não estou vendo mais aquilo e tem alguém me contando uma outra coisa no meu ouvido? É especialmente expressivo pelo fato de que não é um locutor. Não é um texto aparentemente muito escrito. Parece mais um texto afetivo do que um texto escrito. Seguramente, ela tomou notas, ela escreveu algumas coisas. O tom da leitura é mais para dentro do que para fora. O locutor de um filme, quando ele tem um texto gravado que ele vai ler, ele projeta o que ele está falando para fora. O tom da narração de Helena é interno. É alguém que está conversando consigo mesmo.

MT: É reflexivo.

JC: É reflexivo, eu estou falando comigo. Eu estou pensando em voz alta. Parece, nesse sentido, que a narração de Helena Solberg ali no *Carmen Miranda*, *Bananas Is My Business* está perto do que ela faz no *Palavra (En)cantada*, Enquanto que a articulação que ela fez no *Bananas Is My Business* está perto do *Vida de Menina*. Mesmo que um seja ficção e outro seja documentário, tem uma conversa aqui que no *Palavra (En) cantada* se manifesta, vira uma coisa mais solta.

MT: Não tem ficção no *Palavra (En)cantada*.

JC: Eu acho que a organização é ficcional. Porque ali tem uma coisa que, digamos, dialoga com a ficção: nós estamos acostumados muito a falar que tem ficção...

MT: Quando há representação.

JC: É. E quando a gente começa a reagir contra o documentário, dizendo: “Ah! Aqui está mais representado, não está mais documentando.” Uma das questões

mais perturbadoras para boa parte do público em relação ao *Jogo de Cena* de Eduardo Coutinho foi que num certo momento é possível identificar quem é a atriz e quem é a pessoa real que está dando o depoimento. Em outros momentos, não dá. Você não sabe quem é a atriz aqui e quem é a pessoa de verdade que está falando. Isso deu certa perturbação. O que dá mais perturbação ainda em relação ao *Moscovo* é que são todos atores, todo mundo é de teatro, repetindo textos de uma peça e às vezes parece que estão falando de si mesmos. Conversas no intermédio entre uma cena e outra ou as trocas de impressões entre as pessoas de teatro. Eles parecem estar representando mesmo quando falam de sua vida pessoal. Eu não sei se ele está falando assim porque tem uma câmera ou se ele fala sempre assim. Então essa coisa de não saber onde está a ficção e não poder identificar. “Aqui nesse momento há ficção, agora é documentário”, é o que leva um pouco a gente a dizer “esse documentário tem ficção e esse não tem”. Agora, no caso do *Palavra (En)cantada*, existem duas questões que eu acho que o documentário aprendeu com a ficção: predominantemente, a gente identifica no documentário um filme que se faz sobre alguma coisa. Por exemplo, eu vou fazer um documentário sobre o Zico, sobre o Manoel de Barros. Ou eu vou fazer um documentário sobre um momento em que na ditadura militar havia uma censura muito forte. Ou eu vou fazer um documentário sobre o que é o carnaval no Rio de Janeiro. Tem um assunto. Digamos que *Palavra (En)cantada* não tem um assunto, antes de mais nada.

MT: Tem um pretexto, um assunto inicial e acaba saindo dele.

JC: Completamente. São as conversas que são possíveis de se fazer no momento da filmagem. O assunto é só um pretexto.

MT: Um pontapé inicial.

JC: Eu acho que você fazer um filme que não tenha um tema definido, eu não diria que isso é uma marca da ficção. Mas é uma presença na ficção contemporânea. As ficções que se fazem hoje, a rigor, não têm um assunto.

MT: Mas você está falando de quais filmes da ficção contemporânea?

JC: Os filmes iranianos, os filmes europeus.

MT: O cinema asiático.

JC: Especialmente o cinema asiático. O assunto está fora de quadro. O assunto é quase nada, é uma presença de um tempo esticado. Mesmo em alguns filmes americanos. Por que chama atenção alguém como Jim Jarmusch²¹¹ em alguns filmes, quando surgiu? Não acontece nada nos filmes do Jarmusch, não acontece rigorosamente nada. O filme inteiro é alguém que está tomando cafezinho e fumando cigarro. E os atores ficam horas dizendo: *Daqui a pouco eu vou fumar o*

²¹¹ Jim Jarmusch é um diretor independente norte-americano que despontou nos anos de 1980 com filmes como *Stranger than Paradise (Estranhos no Paraíso, 1982)*; *Down by Law (Daunbailó, 1986)*; *Coffee and Cigarettes (Sobre Café e Cigarros, 1989)* etc. Seus filmes são marcados pela dilatação temporal, forte presença da trilha sonora com músicas compostas por bandas americanas no estilo *underground*, fotografia em P&B e narrativas calcadas em pequenos momentos vividos por seus protagonistas.

meu último cigarro. Não tem um assunto, não tem um tema dominante. É uma distensão.

MT: Voltando ao documentário *Palavra (En)cantada* de Helena Solberg, a câmera é neutra, enquadra os personagens em suas casas e a iluminação tenta, via de regra, interferir o menos possível nos ambientes, aproveitando, inclusive, as entradas de luz natural. Já a montagem, a forma de estruturar as conversas realizadas com os artistas...

JC: É outra.

MT: É contemporânea.

JC: É. E além do mais, estão mantidas no filme conversas que contrariam o foco do filme. Se eu me lembro bem, há uma conversa com Chico Buarque mais ou menos assim: “Como é que você faz a música tal e a letra tal, vamos ver aqui as palavras que vocês fizeram...” O Chico Buarque começa a ler e diz assim: “Isso não é poesia. Isso é assim por causa da música. Tá vendo, repete por causa da música”. Quer dizer, a palavra descolada da música não tem sentido, entende? Que é exatamente a tese do filme: a palavra é que leva à musicalidade e não a musicalidade que leva à palavra. É isso que propõe o filme e, no entanto, num certo momento do filme, tem alguém que diz o contrário. E vários dizem o que a Helena acha, outros não. O que eu acho que tem de ficção, ordenação é uma ordenação solta, temática. Por exemplo, quando você pensa nos filmes de Eduardo Coutinho, tem uma ordem não significativa. O que ele fez lá naquele *Babilônia 2000*²¹²: colocar as entrevistas na ordem em que elas foram filmadas. Para evitar completamente a possibilidade de que você feche...

MT: Que conote alguma coisa.

JC: Que dê uma conotação a cada um dos depoimentos e feche os depoimentos em torno de uma interpretação prévia. Começou a falar uma coisa, aquele outro continuou e você só vê essa coisa contínua e não cada um como uma coisa autônoma. No *Palavra (En)cantada* não há uma, pelo contrário, “ta” falando de um tema, aquele tema leva a alguém que fala também daquele tema, aquele tema volta e volta porque já tem um outro tema. Esse tipo de construção está mais perto de... Volto a dizer, não é uma coisa de ficção. Mas é uma construção ficcional moderna. O que está esboçado no *Vida de Menina*.

Vida de Menina

JC: No longa-metragem ficcional de Helena Solberg *Vida de Menina*, a personagem central, a Helena que escreve o diário, fala de uma coisa, fala de outra e fala de outra. Mas aqui no começo da conversa, falando dos roteiros que eu vi do *Vida de Menina*. Várias vezes eu conversei com a Helena Solberg. Um dos roteiros que fizeram para a Helena Solberg era completamente equivocado, me parece, porque tinha uma visão de homem. De um roteirista homem que não conseguiu entender o mundo feminino. Ela não gostou e ela não sabia por que

²¹² *Babilônia 2000* (2001), dir: Eduardo Coutinho.

não tinha gostado desta versão. E eu falei com ela na época: *Helena, isso aqui é um homem. Não ia entender nunca a cabeça dessa menina. Aqui tem uma construção. O texto de Helena Morley não é um texto organizado dramaticamente.* O texto é afetivo, confessional. Ela tem uma extrema habilidade expressiva, mas ela não organizou o diário. Ainda que tenha mexido aqui e ali. Ela recuperou o diário...

MT: E o diário está no filme.

JC: Digamos que quando você escreveu aquilo você não era a pessoa que você era quando pensou em editar. De qualquer modo, é como se qualquer um de nós pegasse um conjunto de composições de nosso tempo de escola primária. Eu não sou mais isso, eu sou outra pessoa. Eu posso me relacionar com aquilo que eu fui naquele momento. Naquele momento eu não teria a capacidade de organizar dramaturgicamente o meu texto. Eu tinha a visão de uma criança. As crianças são artistas no sentido de que elas têm muito mais afetividade, muito mais expressividade do que construção racional. Mas numa obra de expressão artística tem também um dado de construção racional. Por mais intuitiva que seja a sua fabricação. No caso dos diários de Helena Morley, você tem uma expressão extremamente sincera, emotiva e, em cima disso, um dos roteiristas tentou uma organização muito racional do ponto de vista de como um homem julga uma mulher, não é nem mais uma menina. Eu acho que houve um erro de interpretação do material. Que nenhum de nós está livre de fazer. Daí eu me lembro que Helena Solberg começou a retrabalhar, ela voltou à primeira versão que ela tinha, com a qual ela não estava satisfeita e começou a trabalhar com a Helena Soarez o roteiro. E eu me lembro que algumas vezes eu disse para ela: Eu acho que você está querendo dar continuidade a alguma coisa que é descontínua. Você deveria trabalhar o filme descontínuo, mas não leve isso a sério porque sou eu que estou dizendo. O filme é seu, não é meu. Mas eu acho que você tem um material hoje absolutamente possível de ser visto como uma construção moderna porque a narração cinematográfica é muito descontínua hoje. As pessoas estão acostumadas com a televisão e a televisão é só descontinuidade.”

MT: Com o computador...

JC: O computador é só descontinuidade. Então você não tem mais aquela coisa épica: começa quando o herói nasceu e acaba quando o herói morreu depois de vencer todas as batalhas. Não existe mais na narração. Hoje ela é fragmentada porque o cinema começou a fragmentar e a televisão mais ainda e a vida moderna é absolutamente fragmentada.

MT: *A Entrevista*, primeiro filme de Helena Solberg, é igualmente fragmentado.

JC: Em *Vida de Menina* a ideia de criar uma continuidade não me parecia cabível no texto.

Memória de Helena de David Neves

JC: O diário de Helena Morley, *Minha Vida de Menina*, tinha inspirado um trabalho anterior no cinema *Memória de Helena*²¹³ de David Neves.

MT: David Neves²¹⁴ foi contemporâneo de Helena Solberg na PUC do Rio de Janeiro, nos anos de 1950, e um dos integrantes do grupo do qual ela fazia parte junto com Arnaldo Jabor e Cacá Diegues no suplemento estudantil do Jornal *Diário de Notícias, O Metropolitano*. O suplemento era viabilizado pela UMES e era publicado aos domingos.

Memória de Helena e Alan Resnais

JC: *Memória de Helena* eu não diria que tenha sido uma adaptação, nem isso está registrado. Mas é diretamente inspirado na lembrança e na afetividade da leitura do trabalho de Helena Morley.

MT: É um longa-metragem?

JC: É um longa-metragem feito em 1969.

MT: Onde posso encontrar o filme?

JC: É possível você encontrar cópias em *video home system* (VHS). É um belo filme. É muito diferente, não tem nada a ver com o filme de Helena Solberg, *Vida de Menina*. Mais uma vez é uma sensibilidade masculina tratando de uma questão feminina. O Diário de Helena Morley ajudou o David Neves a compor as personagens: como é que nós vamos fazer um filme de personagens femininas do interior de Minas...

MT: Mas e a história?

JC: A história é como se ele tivesse imaginado a Helena Morley na idade adulta. Não é a história de uma menina. É a história de uma moça que foi aquela menina.

MT: A história tem uma vida autônoma, embora beba na fonte do diário de Helena Morley.

²¹³ *Memória de Helena* (1969), dir: David Neves. Para compor as personagens femininas do longa-metragem, David Neves se inspirou no livro *Helena Morley, Minha Vida de Menina*, escrito por Alice Dayrell Caldeira Brant, mesmo livro que deu origem ao roteiro de *Vida de Menina*, primeiro longa-metragem ficcional de Helena Solberg.

²¹⁴ David Neves (1938-1994). Cineasta, roteirista e crítico de cinema. Admirador da Nouvelle Vague francesa e de Humberto Mauro foi um dos idealizadores e uma espécie de líder afetivo do Cinema Novo. Foi crítico de cinema do jornal *O Metropolitano – Jornal da UME*, que saía como suplemento aos domingos no Jornal do Brasil nos anos de 1960. Nessa época era colega de Helena Solberg, que também atuava como jornalista no suplemento. Sua importância como cineasta e pensador ainda não teve o devido reconhecimento no Brasil.

JC: Exatamente. É como se você tivesse uma lembrança. Memória mente muito. Então a gente nunca sabe se foi exatamente assim ou não. Uma lembrança, sempre digo isso para os meus amigos, não tem nada mais mentiroso do que a memória. As vezes você idealiza uma coisa. A memória é puramente afetiva.

MT: Acrescenta outros dados.

JC: Claro. Eu me lembro, eu e o David Neves, a gente tinha um admiração grande, aliás, continua da minha parte, pelo trabalho do Alain Resnais. Eu me lembro de ter conversado alguma vezes com David Neves sobre uma coisa que sempre me pareceu interessante sobre o trabalho do Resnais que ele (Alan Resnais) fazia: uma vez tendo o roteiro pronto, ele pedia ao roteirista que escrevesse a biografia dos personagens principais.

MT: É um pouco o que se faz no trabalho de preparação de atores, reviver aspectos da vida dos personagens, mesmo que sejam aspectos ausentes do filme.

JC: Por exemplo, a história do *Hiroshima, meu amor*²¹⁵. O diretor Alan Resnais pediu à roteirista: Então você vai escrever para mim o que foi a história dessa mulher e o que foi a história desse homem antes e depois do filme.

MT: É um pouco o que fazem hoje os preparadores de elenco para cinema.

JC: Essas informações sobre o processo de realização de *Hiroshima, Meu Amor* hoje em dia estão publicadas. O Alan Resnais saiu para fazer as primeiras filmagens no Japão e para escolher o ator que iria protagonizar o filme. Ele foi fazer umas externas no Museu da Bomba em Hiroshima. Na verdade, o filme foi quase todo filmado em Tóquio e não em Hiroshima. Mas ele fez todas as externas em Hiroshima. E enquanto ele estava no Japão, ele se correspondia com a Marguerite Duras, porque ele já tinha o projeto de roteiro e dizia para a Marguerite: “Escreva para mim a história dessa mulher e escreva a história desse homem.” Ela escreveu e antes dele começar a filmar com os atores, com a Emannuelle Riva e com o Eiji Okada, ele sabia a história da personagem da mulher, o que tinha acontecido com ela antes e sabia a história da personagem do homem. Eu não sei dizer se ele deu a biografia para cada um dos atores. Mas seguramente esse era um dos métodos de trabalho dele. E se ele não dava ao ator a história prévia do personagem para ler, ele contava a história para o ator: “E agora você vai tomar um chá porque você tinha o hábito de tomar chá assim... Quando era criança, na sua escola, você fazia assim e assim...” Ele incorporava esse mundo de ficção pré-filme para o filme que ele ia fazer. Como eu digo, a memória é muito mentirosa. Mas eu tenho a sensação de ter uma vez visto o filme de David Neves, o *Memória de Helena*, e ter conversado com ele a respeito e dele ter dito que havia utilizado o diário de Helena Morley à maneira que o Resnais fazia.

²¹⁵ *Hiroshima, Meu Amor* (1959), dir: Alan Resnais.

O processo de criação em *Hiroshima, Meu amor*: Diálogo entre Alain Resnais e Marguerite Duras

MT: Como surgiu a ideia do *Hiroshima, meu amor*?

JC: O Resnais foi, na verdade, chamado para fazer um filme sobre a bomba em Hiroshima. Ele disse assim: “Fazer um filme sobre a bomba em Hiroshima não me cativa a ideia”. Mas o produtor insistiu. Aí ele afirmou: “Eu aceitaria fazer se a Marguerite Duras escrevesse o roteiro”. Na verdade, ele tinha acabado de ler o *Moderato Cantabile*, que é um livro dela, e comentou: “Esse é o filme que eu queria fazer”. Então ele falou com o produtor: “Se ela fizer o roteiro, *eu faço*.” Então o Alain Resnais chegou para a Marguerite Duras - e ela conta isso num texto -, ele chegou e falou: “Eu queria fazer um filme, não no momento da bomba. Mas de duas pessoas que tivessem memórias do momento da bomba. E quero fazer um filme sobre a necessidade de esquecer que houve uma coisa tão horrorosa quanto a bomba e sobre a impossibilidade de esquecer.” É isso que ele falou para a Marguerite. E não sei se nasceu dela ou se nasceu dele a ideia de colocar uma atriz de cinema indo para Hiroshima fazer um filme sobre a paz. Eu tenho a impressão que, no princípio, quando eles começaram a conversar sobre o filme, ele disse: “Eu gostaria muito que a personagem do filme fosse interpretada pela Emmanuelle Riva, que eu vi no teatro”. Então a Marguerite Duras escreveu a história pensando na figura da Emmanuelle e com essa ideia do Resnais. Nessa conversa entre os dois, o Resnais está sempre dizendo: “Que ótimo o que você fez, mas não esquece daquilo ali.” Muito delicadamente, ele ia pontuando coisas que para ele eram importantes. Então foi um pouco nesse sentido de uma história prévia que eu acho que foi usado no *Memória de Helena* e que o diretor David Neves manteve o título como uma referência.

***Memória de Helena*: homenagem aos mestres Humberto Mauro e Pasolini**

JC: *Memória de Helena*, de David Neves, tem uma fazenda, tem o Humberto Mauro trabalhando no filme, ele é um fazendeiro. A narração é muito parecida com o clima dos filmes do Humberto Mauro. Aquela coisa suave, afetiva. Há no filme uma outra coisa presente naquele momento, na cabeça do David, que era o Pasolini. Ele tinha visto os filmes do Pasolini, especialmente o *Evangelho Segundo São Mateus* (1964), e estava muito conquistado por alguma coisa do Pasolini. Então tem muito campo, contracampo...

Cinema Direto (EUA) x Cinema Verdade (França)

JC: Existem dois polos no final dos anos 50, início dos anos 60: o cinema documentário na França do Jean Rouch, o Cinema *Verité*. E tem um documentário um pouco mais canadense que americano, que é o Cinema Direto.

MT: Com os irmãos Maysles que, inclusive, eram amigos de Helena Solberg nos Estados Unidos...

JC: Os Maysles, o Frederick Wiseman, o Richard Leacock. Você tem duas atitudes aqui diferentes. O que está fazendo o Jean Rouch e o que estavam fazendo o Richard Leacock, os irmãos Maysles e o Frederick Wiseman. E também o D.A. Pennabaker. Uma parte dos canadenses se desloca e vai

trabalhar à maneira do Rouch: o Claude Ultra... Na verdade, os primeiros grandes câmeras do Cinema Verdade são canadenses, americanos. E vão para a França. O documentário *Crônica de um Verão*²¹⁶ de Jean Rouch, se você pegar, tem um cinegrafista canadense e um cinegrafista francês. Porque os canadenses tinham desenvolvido um negócio de câmera na mão que era fantástico. Eles tinham uma sensibilidade muito grande.

MT: Inclusive o *National Film Board* do Canadá desenvolveu-se primeiro com a produção de documentário.

JC: Exatamente. Então tem dois polos aqui. E tem uma maneira muito simples de definir que são duas caricaturas, mas ajuda a gente a chegar ao que importa: o Cinema Americano Direto é não intervencionista. Observa um fato, fica ali e não se mexe.

MT: Observacional.

JC: Sim. E o Cinema do Jean Rouch, ao contrário, é um cinema que cria a situação. Intervém na situação. O Jean Rouch vai, pergunta, provoca algumas coisas. Propõe ações. Faz algumas coisas do tipo: “Vamos ver como o operário acorda.” É uma coisa absurda, mas é uma coisa que dá uma imagem do tempo. Na madrugada, ele espera o despertador tocar. O alarme toca, eles acendem a luz para ver como o cara abre o olho...

MT: Aí vira ficção.

JC: E é absolutamente intervencionista. Porque uma atitude não pode documentar o que o outro documenta. O que faz o Rouch é documentar uma parte que você não pode simplesmente observar. Fazer um documentário só de observação na relação de trabalho entre o dono da fábrica e o operário. O dono da fábrica e o operário vão ficar fazendo gestos comuns se o que você quer documentar é a tensão que existe entre empregador e empregado. Aí a observação pura e simples pode não funcionar. Você tem que provocar alguma coisa: um tem que falar, o outro tem que falar. Um vai discutir. A não ser nos momentos de tensão e, aí mesmo, nos momentos de tensão, não dá para ficar simplesmente observando. Então há uma dimensão de coisas que você documenta quando você intervém na ação que você vai documentar e outra dimensão que você documenta quando você não intervém na ação que você vai documentar. Há um tipo de coisa que você documenta quando você começa a conversar e a entrevistar as pessoas e há um outro que você documenta quando você não fica simplesmente observando o que as pessoas dizem espontaneamente. As pessoas dando conta ou não se dando conta da existência da câmera. Você pode ter uma câmera discreta ou você pode ter uma câmera presente. E as pessoas começam a reagir também para a câmera, mas não em resposta ao sujeito que filma. Você tem duas atitudes aqui bem diferentes. O Rouch, ao contrário, ele queria saber como era a cultura na África e, depois, como era aquele verão francês e outros aspectos da vida francesa. Era uma troca de experiências. Era uma pessoa em contato com outras pessoas. Uma tinha uma

²¹⁶ *Cronique d'un été (Crônica de um Verão)*, 1959, dir: Jean Rouch.

câmera. Eles não estão falando para a câmera, estão falando para a pessoa. É uma permanente troca de experiências e de impressões.

MT: Inclusive sobre o próprio filme quando do processo e montagem, ele faz uma projeção para os participantes e escuta deles suas opiniões. Provavelmente Coutinho pode ter sido influenciado por isso em *Cabra Marcado para morrer*.

Terceira possibilidade: documentar uma investigação: Cinema Militante na América Latina.

JC: Mas existiu também, no documentário, uma terceira possibilidade de utilizar às vezes um pedaço do fragmento americano, outras vezes um pedaço do fragmento do Rouch. Isso ocorreu na América Latina, onde havia, digamos, uma politização muito maior na expressão cinematográfica: na expressão do documentário cinematográfico. Nem sempre bastava a intervenção e nem sempre bastava a observação. Então se criou um terceiro modelo que não é nem o primeiro, nem o segundo. Que é documentar uma investigação. Tanto os filmes feitos à maneira do Rouch quanto os feitos à maneira do Cinema Direto Americano, tanto o Cinema Verdade quanto o Cinema Direto supõem uma estratégia de investigação anterior ao instante de filmagem. Sempre há uma negociação no documentário. Mas, digamos, eu vou fazer um filme sobre alguma coisa que eu imagino saber ou que eu imagino que se desenvolva de certo modo e eu vou em busca dessa hipótese de trabalho. Eu vou filmar o carnaval no Rio de Janeiro ou o carnaval na Bahia, porque eu imagino que sejam especialmente animados. Com uma informação prévia sobre esses carnavais. Existe uma informação da qual eu me abasteco antes de começar a filmar e a minha filmagem é a verificação se o que eu investiguei está correto ou não. Tanto no cinema de observação quanto no de intervenção contam com uma presença razoavelmente forte de algo equivalente a um roteiro. Eu tenho aqui um tema que eu vou filmar, eu me informo sobre o meu tema o máximo possível. E eu vou lá para filmar a minha relação com esse tema. Como na América Latina, onde a intelectualidade era muito mais bem relacionada com o que se produzia na Europa ou nos Estados Unidos do que com as formas de expressão populares que queriam filmar. Fazer um filme começou a exigir a construção de um filme como um processo de investigação. E não como um processo de demonstração de algo que foi investigado. Você, quando começa a filmar, você não sabe o que vai exatamente acontecer na filmagem e num nível extremo. Isso existe sempre em todo documentário. Você não pode definir o que vai acontecer. Mas o documentário brasileiro político, o documentário latino-americano político, com algumas exceções, era um documentário em que você ia levantar uma questão no momento da filmagem.

MT: A Helena faz isso.

JC: Você pode ter uma informação prévia, mas essa informação era inventada no momento da filmagem. Não dava para fazer um filme sobre a Carmen Miranda assim. Você tem uma história da Carmen Miranda. Então você vai filmar a história da Carmen Miranda. Você pode descobrir alguma coisa que ainda não tenha sido contada sobre a história da Carmen Miranda, mas você tem um roteiro a que se ater: a Carmen Miranda fez isso, fez aquilo. Mas eu posso, por exemplo, fazer um

filme como *Maioria Absoluta*²¹⁷ ou como *Viramundo* (1965) do Geraldo Sarno em que eu vou fazer um filme sobre uma questão como o analfabetismo, a imigração de nordestinos para São Paulo. Eu não tenho um personagem e não tenho uma história. Eu posso fazer um filme sobre a chegada de imigrantes a São Paulo, quer investigando como um Cinema Direto americano, quer investigando como o cinema de Jean Rouch. O processo de filmagem e a construção cinematográfica eram uma construção de um processo de investigação. O resultado de uma investigação. "Tá" mais perto do *Palavra (En)cantada*.

MT: Os filmes da fase americana de Helena Solberg são assim.

JC: É possível que nos Estados Unidos, ao contrário, tudo é muito estudado, analisado e explicado, os filmes que a Helena fazia estivessem mais perto do que se fazia em alguns que se fazia aqui nesse período.

MT: Ela assistiu muito aos documentários latino-americanos das décadas de 1960 a 1980. Ela viu muita coisa.

JC: Existia no documentarismo latino-americano, não apenas aqui, mas também na Europa, muito fortemente, nos Estados Unidos menos, que era uma produção militante. A produção de documentários que estavam ligados a uma ação política ou cultural. E a expressão dessa ação política e cultural era mais importante do que uma expressão puramente cinematográfica. Quem começa nos Estados Unidos a fazer filmes militantes são as organizações negras: os *Panteras Negras* vão fazer. São quase documentários, porque são um discurso politicamente organizado para fazer circular algumas ideias alguns sentimentos que não circulavam nos meios de comunicação de massa. Então você tinha uma entrevista com o Malcolm X, com a Angela Davis, em que falavam, caminhavam na rua, sentavam e começavam a fazer um discurso político. E o filme ficava ali porque o que era importante era aquilo. Estou dando um exemplo bem radical, mas, digamos, na América Latina existiu também essa vertente do Cinema Militante. E o cinema latino-americano tinha umas coisas absolutamente estranhas na época do Jean Rouch e do Cinema Direto, dentro do quadro do documentário. Primeiro, usava-se trilha sonora. Usava-se música. *Viramundo* tem uma narração em música, cantada. É uma composição do Caetano Veloso, com versos do Capinan, cantada pelo Gilberto Gil. O narrador dentro do filme é um narrador que canta. Como tem uma música que de quando em quando comenta alguns dos depoimentos? Era considerado na época uma intervenção ficcional porque você ia direto na emoção do espectador e não na informação objetiva, jornalística. Isenta.

MT: Como posso assistir a esses filmes?

JC: A VideoFilmes lançou uma coleção do Thomas Farkas: *Viramundo*, *Memória e Cangaço* e, se não me falha a memória, o *Maioria Absoluta* do Leon Hirszman está na caixa de DVD do *Eles não usam black-tie* (1981). Na Caixa de DVD da *Falecida* (1965) tem um outro documentário dele, que é *Nelson Cavaquinho*. Ele foi lá um dia, na favela, na Mangueira, no meio de uma feijoada, todo mundo

²¹⁷ *Maioria Absoluta* (1964), dir: Leon Hirszman.

cheio de cachaça, as pessoas cantarolavam, coisa e tal, é absolutamente informal. É só uma investigação, um passeio. Esse é completamente caótico dentro do modelo de narração do Leon.

MT: Voltando ao cinema de Helena Solberg, é interessante observar como na fase americana, quando ela faz uma série de documentários para a PBS, ela consegue fazer os documentários que ela queria, mesmo com algumas concessões, como a questão da presença do âncora – uma exigência da PBS. Para o documentário *Brazilian Connection (Conexão Brasileira)*, ela convidou o editor do *New York Times* para ser o âncora.

JC: Ao passo que os âncoras que a média da televisão pega são pessoas glamourosas para garantir a audiência.

MT: A presença do âncora nos filmes de Helena Solberg da fase americana surge no início dos documentários, em que existe uma locução em *off*, com informações sobre o país tratado no documentário, as condições sociais, históricas e políticas para situar o problema, a questão que será investigada. Essas informações eram fundamentais para introduzir o público norte-americano nas questões abordadas.

JC: E é preciso também não esquecer de uma coisa: ela está trabalhando nos Estados Unidos num momento de grande movimentação feminista no país.

MT: Quais filmes você considera fundamentais para compreender esse panorama do cinema militante latino-americano?

JC: *La Hora de los Hornos*²¹⁸ esta aí, você pode ver, do Solanas. Tem em DVD. Está distribuído agora na Argentina e não é difícil encontrar. Os documentários militantes cubanos, numa outra faixa de agitação, os do Santiago Alvarez você encontra. Os que ele fez sobre o racismo nos Estados Unidos, sobre o Vietnã, sobre alguns conflitos na América Latina. Tem um tom obviamente militante, mas diferente dos militantes dos outros países latino-americanos. Os outros são filmes feitos para dentro. Os argentinos estavam falando da situação argentina, os chilenos estavam falando da situação chilena. Os cubanos não estavam falando de Cuba. Existem documentários cubanos sobre a questão cubana. Existe um filme, talvez você encontre, porque vale a pena ver, um filme da Sara Gómez: *De Cierta Manera* (1977). É um filme sobre as mulheres que trabalham em Cuba. Sobre o machismo diante das mulheres que trabalham em Cuba. Ela morreu antes de concluir. O filme foi concluído pelo Tomás Gutiérrez Alea, a montagem foi concluída por ele, mas já estava todo montado, todo organizado por ela. Sara Gómez era uma mulher negra, cubana e fez um documentário sobre um certo, nunca admitido pelos homens, sobre um certo machismo entre as relações homem-mulher dentro da ilha. Esse é um filme para dentro. Mas os filmes do

²¹⁸ *La Hora de los Hornos (A Hora dos Fornos)*, 1968, Argentina. Dir: Fernando Solanas e Octavio Getino integrantes na época do grupo Cine Liberación (Cine Libertação). O filme está dividido em três partes: *Neocolonialismo y violencia (Neo-colonialismo e violência)*; *Acto para la liberación (Ato para a libertação)* e *Violencia y liberación (Violência e libertação)*. A segunda parte, *Ato para a libertação* está dividida em dois grandes momentos: *Crónica del peronismo (Crónica do peronismo)* 1945-1955 e *Crónica de la resistencia (Crónica da resistência)* 1955-1966.

Santiago Alvarez eram filmes para fora. Sobre questões externas. Ele fez um filme sobre o Presidente dos Estados Unidos Lyndon Johnson, outro sobre o Martin Luther King, sobre a Guerra do Vietnã. Era uma coisa de militância internacionalista e os outros filmes eram de militância nacional. Não há semelhança entre os filmes dele e os filmes de Helena Solberg, mas como ela não estava trabalhando dentro do Brasil, essa coisa de pegar de que modo estava se comportando o documentário latino-americano, o norte-americano e o francês é bem legal. São tensões criativas do documentário que vieram a dar em alguns filmes, em alguns realizadores de países bem diferentes e que são um pouco parecidos em termos de linguagem.

MT: O cinema de Helena Solberg não traz influências do documentário dos irmãos Maysles nos EUA, nem com o documentário francês precursor do Cinema Verdade *Cronique d'un été (Crônica de um verão)*. Seu cinema dialoga com o Cinema Militante, com a grande reportagem para televisão e tem alguns elementos ficcionais semelhantes ao documentários do norte-americano Errol Morris (*The Thin blue line*).

JC: Há uma tendência muito forte nas poucas vezes que se escreveu sobre documentário, de criar categorias. E compartilhamentos estanques. Então tem o Eduardo Coutinho e todo mundo acha que documentário é o que o Coutinho faz e que os outros não são documentário. E tem os admiradores de outros realizadores que não são o Eduardo Coutinho. Então acham que o Coutinho não interessa. Não explica nada. Na verdade, existem realizadores que pegam diferentes aspectos da realidade de maneira privilegiada e o Coutinho pega uma. Cão Guimarães pega outra completamente diferente. Ai você diz: O cinema do Cão Guimarães faz alguma coisa parecida com o Cinema de Observação? Não. Não tem nada a ver com o que faz os Maysles ou o Wisemann. A Maria Augusta Ramos (*Justiça*) também não tem nada a ver com o que fizeram os americanos ou o Rouch. A formação dela é mais holandesa. Mesmo a formação holandesa dela não tem a ver com o Cinema do Jores Ivens, não tem a ver com Van Der Koikner e com os outros realizadores de documentários holandeses, porque como fez a Helena Solberg e como fez a Maria Augusta Ramos, você tem uma raiz cultural aqui. O que você vai ter de lá é um conflito. Não é assimilação direta daquilo lá nem a reprodução do que você tem aqui.

MT: Sempre tem uma decalagem.

JC: Sempre. Essa coisa da trajetória reforça a possibilidade de você pegar o que serve para você no lugar em que você está do lugar de onde você veio e até de um terceiro ou quarto lugar. O Eduardo Coutinho levou certo tempo para gerar um estilo pessoal dele. Uma coisa rígida de certo modo: isso não pode, aquilo não pode. Quero trabalhar aqui com esses dispositivos. Agora tem uma experimentação que passa pela ficção, pela reportagem de televisão. A mesma coisa que a Helena Solberg fez nos Estados Unidos ele estava fazendo aqui na Rede Globo de Televisão²¹⁹. A gente pode dizer que a Globo é melhor que a

²¹⁹ De 1971 quando foi criado o programa Globo Repórter até meados dos anos de 1980, o Globo Repórter era realizado no formato de documentário e dirigido por cineastas como Eduardo Coutinho. Como salienta a pesquisadora Consuelo Lins: "o Globo Repórter estava conseguindo realizar uma experiência de documentário bastante singular. A equipe era formada por jornalistas,

PBS? Não é. São experiências igualmente bem marcadas. A experiência do Coutinho na época da Globo tinha, além do modelo da Globo, a censura.

Mt: Experiência que a Helena Solberg não teve nos Estados Unidos pela questão da liberdade de expressão no país. Algumas coisas não poderiam ir ao ar porque a censura não iria permitir.

MT: Esses documentários militantes, latino-americanos eram exibidos em festivais?

JC: Dificilmente seriam comercializados. Eram exibidos em mostras, festivais, etc. O Rouch foi algumas vezes aos Estados Unidos. Os antropólogos lá viam seus filmes. Havia uma circulação não comercial. Alguns filmes desses foram bastante exibidos por todo o mundo. *Os Mestres Loucos*²²⁰ passou em tudo quanto é lugar. Possivelmente a Helena Solberg deve ter visto os filmes dos canadenses. O *National Film Board* estava ali perto. O *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* ficou livre das pressões daqui. Ele pôde dialogar mais amplamente com uma tradição brasileira, com uma tradição europeia e uma tradição norte-americana do documentário. O circuito visual dela era mais amplo. Eu acho que nós tivemos um momento criativo bastante interessante no Brasil da metade dos anos 1960 à metade dos anos 1970 no documentário. Mas a experiência do documentário, quando você pode ver coisas feitas lá fora, é muito mais ampla. Não ia atravessar a censura aqui. *A Sexta face do Pentágono*²²¹ passou lá, provocou discussões. Uma liberdade de você ter acesso às propostas de documentário que circulavam no mundo naquele momento.

Anos 80: Documentário brasileiro

MT: E os documentaristas brasileiros na década de 80?

JC: Na década de 80, você tem o *Cabra Marcado para Morrer*²²², que é um divisor de águas, um marco importante. No final dos anos 70 você tinha na

profissionais da própria televisão e vários cineastas, como Walter Lima Jr. e João Batista de Andrade, contratados da emissora e Maurice Capovilla, Hermano Penna, Sylvio Back, Jorge Bodanski, entre outros, que eram convidados para dirigir alguns programas. Do cinema vinha também Dib Lufti, cuja experiência como câmera foi fundamental em muitos filmes do programa” (LINS, 2004, p. 19).

²²⁰ *Les Maîtres Fous (Os Mestres Loucos)*, 1955, dir: Jean Rouch.

²²¹ *La sixième face Pentágono (A sexta face do Pentágono)*, 1967, cor, 27'. Em 21 de outubro de 1967 uma gigantesca manifestação ocorre em Washington-D.C. contra a Guerra do Vietnã. A palavra de ordem “ação imediata” se dá com o objetivo de ocupar simbolicamente o prédio do Pentágono, considerado o coração da máquina militar. O filme acompanha todas as etapas dessa ação (www.cinefrance.com.br).

²²² *Cabra Marcado para Morrer*, 1964-1984, dir: Eduardo Coutinho. No início da década de 1960 o líder camponês João Pedro Teixeira é assassinado por ordem de latifundiários de Pernambuco. As filmagens de sua vida, interpretada pelos próprios camponeses, foram interrompidas pelo golpe militar de 1964. Dezesete anos depois Eduardo Coutinho retorna ao projeto e procura a viúva Elisabeth Teixeira e seus dez filhos dispersados pela onda de repressão que se seguiu ao episódio do assassinato. O tema principal do filme passa a ser a trajetória de cada um dos personagens que, por meio de lembranças e imagens do passado, evocam o drama de uma família de camponeses durante os longos anos do regime militar. (www.eduardocoutinho.blogspot.com).

televisão o Glauber Rocha fazendo o *Abertura*²²³ e fazendo alguns documentários tipo *Jorge Amado no Cinema*²²⁴; *Di Cavalcanti*²²⁵, etc.

MT: Em termos de financiamento foi um período complicado para o documentário nacional.

JC: Financiamento para o documentário sempre foi difícil. No final dos anos 1970, início dos 1980, o Geraldo Sarno fez uma série de filmes. Eu colaborei com ele e cito logo o *laô*²²⁶, que foi feito na metade dos anos 1970. Mas ele fez depois *Deus é um fogo*²²⁷, sobre a religiosidade na América Latina, na América Central, filmou no Peru. Tem uma produção documental de curtas e longas. O Vladimir Carvalho fez os filmes dele sobre Brasília, O Sílvio Tendler fez o *JK*²²⁸ e o *Jango*²²⁹. O Eduardo Escorel fez uma série de documentários. Você tem o Sílvio Back, que fez uma série de documentários.

MT: O documentário *Teologia da Libertação*²³⁰ do Sílvio Da-Rin.

JC: Sim.

MT: Tinha uma produção forte.

JC: Tinha. Tinha uma boa presença e uma influência do documentário na ficção. Sempre com uma presença muito forte: a ficção era filmada com câmera na mão, na rua, cenários naturais, com atores.

Hoje você tem uma produção documental grande. De 90 para cá a produção documentária no Brasil é enorme.

²²³ *Programa Abertura*, TV Tupi, 1979. Foi o último trabalho do cineasta Glauber Rocha. Segundo a historiadora Ivana Bentes: programa em que Glauber Rocha fazia entrevistas com grande repercussão e inventou uma linguagem própria. [...] sua atuação no programa vira referência na TV brasileira. Fala de política, entrevista os amigos e gente do povo (www.vidaslusofonas.pt).

²²⁴ *Jorge Amado no Cinema*, 1979, dir: Glauber Rocha.

²²⁵ *Di Glauber*, 1977, dir: Glauber Rocha. Filmado no enterro do pintor modernista Di Cavalcanti. O filme foi proibido pela família do pintor. Sua exibição continua interdita até hoje. O curta recebeu o prêmio de Melhor Curta-Metragem no Festival de Cannes, em 1977.

²²⁶ *laô*, 1976, dir: Geraldo Sarno. O filme aborda o tema da religiosidade popular com foco nos cultos afro-brasileiros.

²²⁷ *Deus é um fogo*, 1987, dir: Geraldo Sarno. O documentário trata do catolicismo e das esquerdas latino-americanas (www.filmeb.com.br).

²²⁸ *Os Anos JK: Uma trajetória política, 1980*. dir: Sílvio Tendler. A trajetória do presidente brasileiro Juscelino Kubitschek, desde sua estreia como político, passando pela construção de Brasília e indo até a perda dos direitos políticos. O filme atingiu a marca de 800.000 espectadores na época de seu lançamento. Considerada a terceira maior bilheteria no Brasil para um documentário nacional.

²²⁹ *Jango*, 1984, dir: Sílvio Tendler. Com roteiro de Maurício Dias e Sílvio Tendler, o filme percorre a trajetória política de João Goulart, 24º presidente brasileiro, deposto pelo Golpe Militar de 1964. A reconstituição da trajetória do Presidente é feita a partir da utilização de imagens de arquivo e de entrevistas com personalidades políticas como Afonso Arinos, Leonel Brizola, Celso Furtado, Frei Betto e Magalhães Pinto. O filme atingiu a marca de 500.000 espectadores no Brasil. É considerada a quarta maior bilheteria no Brasil para um documentário nacional (wikipédia).

²³⁰ *Teologia da Libertação* (1984), cor, dir: Sílvio-Da-Rin.

A questão da “identidade” nos filmes de Helena Solberg

MT: Voltando ao cinema de Helena Solberg, outro aspecto que observei recorrente em seus filmes é a questão da afirmação da “identidade” de seus personagens. Esta é uma questão que ela investiga em boa parte de seus filmes e é também muito forte em *Vida de Menina* e em *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*.

JC: A ideia da “identidade” está ligada, de um ponto, à língua. De outro ponto, à expressão verbal e de uma construção de uma identidade na adolescência. Só para fazer uma piada com a Carmen Miranda é como se ela dissesse no *Vida de Menina* “Não voltei americanizada. A minha adolescência, a minha formação foi feita aqui.” O fato de Helena Solberg tratar a Carmen Miranda, uma brasileira que foi aos Estados Unidos e no *Vida de Menina* o de uma menina não brasileira que se fez no Brasil, tem a ver com a biografia dela, da própria cineasta. O pai dela era inglês e ela tinha uma relação fortíssima com o pai. O Eduardo Coutinho repete algumas vezes, ninguém leva isso muito a sério: Eu falo de mim ouvindo os outros. Eu vou conversar com os outros para resolver um problema meu. Eu não apareço, eu não existo porque eu existo nos outros. É a mesma coisa que o Kurosawa estava dizendo: “Verdade, verdade sobre mim está nos meus personagens”. Você conta uma experiência da qual você é partícipe pelo fato de viver na mesma geração, de viver a mesma questão, de ser da mesma sociedade. Eu me lembro do Rui Guerra uma vez respondendo a um sujeito que viu o filme no Rio, achou o filme esquisitíssimo. E o Rui respondeu assim: “Primeiro que eu não sou um marciano, imagino que exista um outro terrestre em algum ponto do mundo que tenha um sentimento igual a mim. Porque eu sou uma pessoa que vive no começo do século XXI...”. Isso de falar de si, descolar-se de si para falar de uma questão que é presente também, numa outra pessoa, é muito da experiência do documentário. Por que que eu fico interessado em alguém que começa a me contar uma história? Eu vivo aquela história de algum modo. Por que me interessa a história dele? Porque eu sou solidário a ele naquele momento? De algum modo, ele está me dizendo algo que eu também vivi. Nesse trajeto dos três últimos filmes de Helena Solberg, talvez você encontre um resumo do que está presente também nos outros. De outra maneira, mas “tá” presente nos outros.

Bibliografia sobre documentário

JC: Os livros mais legais que eu li sobre documentário são de pessoas que trabalharam tecnicamente em documentário. Tem uma longa entrevista com a Helen van Dongen. Era uma montadora holandesa que trabalhou com o Flaherty, trabalhou com o Parrie Lorrence, com várias pessoas. A entrevista não é nada teórica. Fala da experiência, conta histórias e eu me lembro de uma coisa que me chamou a atenção: Ela conversando com um músico que era o Virgil Thomson. Ele era uma pessoa que fazia retratos musicais. Ele pedia a uma pessoa para posar, a pessoa podia fazer o que quisesse, só não emitir nenhum som e ele fazia uma música e dizia: “Essa música é o seu retrato”. E ele fez música para vários documentários. E ele dizia para os diretores montarem os filmes, projetarem. E ele então fazia músicas inspiradas na música que ele dizia estar vendo na projeção dos filmes sem trilha. É assim que ele fazia as músicas dos filmes. Fez

música para o Flaherty, para o Parrie Lorrence e para vários diretores documentaristas americanos. E uma vez, ele trabalhando com a Helen van Dongen, ele fez uma música para o *Luisiana Story*²³¹. E esse filme foi montado pela Helen van Dongen. Ela chamou o Virgil Thomson e falou assim: “Olha, o Flaherty não entende nada de musicalidade. Se nós deixarmos, o ritmo dos filmes dele, vai ser uma chatice absoluta. Ele não entende nada disso... Nessa conversas, tem coisas muito interessantes...

[...]

Tem também uns livros dos Joris Ivens que é um cinema absolutamente militante e que se descolou um pouco disso para fazer um cinema muito poético. Ele tem um livro que foi editado em inglês, em alemão e em holandês, que não tem a tradução nem em espanhol nem em português, chamado *A câmera e eu (The câmera and I)*. Esse livro foi editado na ex-Alemanha comunista. São confissões dele, são relatos dele. Então, ele conta histórias de coisas que ele fez. Os relatos dos realizadores sobre suas experiências de fazer documentários são muito melhores que as teorias. Tem um inglês que é o Michael Chanan, que tem um livro recente, eu não me lembro o nome agora, mas que tem uma foto tirada do vídeo do Eduardo Coutinho *Boca de Lixo*²³² na capa. É uma coisa sobre o realizador de documentário e a realidade que ele está documentando. O Michael Chanan tem vários trabalhos sobre cinema latino-americano. Ele é um inglês, meio em crise com a cultura inglesa nesse sentido. Eu o conheci em várias mesas de cinema latino-americano. Fizemos juntos um seminário em Havana, uma mesa sobre documentário na América Latina e aí ficamos amigos. E nos vimos agora na Inglaterra, pois eles fizeram uma mesa sobre documentário e ficção realista no Brasil e na Argentina e nos chamaram para participar. O Michael Chanan tem também um livro sobre o Tomaz Gutierrez Aléa. Sobre o *Memória do Subdesenvolvimento*²³³. É bem legal. Ele entrevista o Desnos e o Titon. Na apresentação, ele separa os fragmentos que, dentro do *Memória do Subdesenvolvimento*, são documentários. É uma ficção cortada de documentário. Tem uma mesa redonda de discussão que é uma mesa real, tem umas cenas filmadas na casa do escritor Ernest Hemingway em Cuba, tem umas cenas no ICAIC. Aparece o diretor do filme como diretor do filme. O autor do livro como o autor do livro.

A Batalha do Chile de Patrício Guzman

MT: E o documentarista Patrício Guzman?

JC: Eu fiz uma entrevista com o Patrício, que está no DVD do filme *A Batalha do Chile*. Ele conta como fez o filme, a intenção. Tem umas cenas do *Batalha no Chile* que você fala: “Esses caras eram suicidas!” Porque havia tanques disparando, o cinegrafista correndo. O Patrício Guzman é chileno, estava no Chile no dia do golpe. Ele filmou uma semana antes, uma tentativa de golpe que foi frustrada, com o Presidente Allende dominando os militares. Uma imagem absolutamente fantástica, porque ao lado do Allende está o general Augusto Pinochet, que depois iria comandar o segundo golpe. Ele filmou isso tudo porque ele estava documentando o cotidiano da vida no tempo do Presidente Allende no

²³¹ *Luisiana Story*, 1946-48, 1h17', dir: Robert Flaherty.

²³² *Boca de Lixo*, 1993, média-metragem, dir: Eduardo Coutinho.

²³³ *Memória do Subdesenvolvimento*, 1959, Cuba, dir: Tomas Gutierrez Alea.

Chile. Patrício Guzman terminou o filme seis anos depois: em 1978/79. O golpe foi em 1973. Aí ele fez um filme de 4/5 horas. Fez a 1ª parte, a 2ª parte, a 3ª parte...

***Le Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophus**

JC: Tem um grande documentário, *Le chagrin et la Pitié*, que é um dos grandes documentários da década de 1970. Feito por um franco-austríaco, que é o Marcel Ophuls, filho do cineasta Max Ophus. Ele fez um documentário sobre a França durante a ocupação alemã. O que ele fala quando ele fez o trabalho é muito bacana. É uma mistura de investigação com intervenção porque a entrevista que ele faz com as pessoas é uma entrevista com uma habilidade enorme de ouvir, paciência, etc. e tal. Ele ouve tudo e, de repente, ele começa a apertar as pessoas. Tem uns depoimentos impressionantes. Tem uma cabeleireira nazista. Ela começa a dar um depoimento no qual ela diz: “Eu acho que aquilo que os resistentes fizeram de botar bombas para matar os soldados alemães, os soldados alemães eram pessoas educadas”. Ele vai dando corda e ela conta tudo que ela achava. Depois ele começa a perguntar: “É verdade que a senhora no dia tal participou de uma coisa assim, assim, assim?” A mulher vai começando a ficar contra a parede ali. O filme é a história de uma cidade francesa durante a ocupação alemã. É a cidade na década de 40.

MT: Muito obrigada por esta entrevista.

Apêndice H – Entrevista com Hernani Heffner

**Pesquisador e conservador-chefe - Cinemateca do MAM
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**

Entrevista gravada com câmera MiniDv, 04.01.2011

(Foram transcritos trechos da entrevista)

Mariana Tavares (MT): Gostaria que você falasse sobre o papel da Cinemateca do MAM para a geração de cineastas que se formaram nos anos de 1950/1960.

Hernani Heffner (HF): Ali nos anos de 1950, 1960, espaços como o de arquivos de filmes, como o de uma cinemateca, tornaram-se fundamentais para a formação de uma cultura cinematográfica, junto, sobretudo, às novas gerações, gerações pós-Segunda Guerra Mundial. Que, de um lado, por serem absolutamente jovens, desconheciam completamente o passado mais longínquo do cinema e, por outro lado, porque o cinema àquela altura, já tinha se tornado um universo extremamente vasto que precisava ser organizado em termos de conhecimento. As cinematecas emergiram, no mundo inteiro, após a segunda Guerra Mundial, percebendo a natureza de seu acervo, percebendo a sua posição e a sua responsabilidade como instituições que deveriam gerar essa cultura cinematográfica, encaminhar essas informações junto a uma plateia interessada. Na medida em que essas ações aqui no Brasil, de formação dessas plateias, no imediato pós-guerra não funcionaram, o marco inicial é um cineclubes fundado ali em 1946, que era o Cineclubes da Faculdade Nacional de Filosofia, na Av. Presidente Antônio Carlos, aqui no Rio de Janeiro. Um cineclubes fundado pelo Plínio Sussekind Rocha, que tinha sido fundador do *Chaplin*, 1º Cine-clubes brasileiro e berço de um olhar sobre o cinema como uma arte, de uma discussão sobre o cinema sob um primado estético. O Plínio tentou retomar isso logo após o fim da guerra, tentou apresentar os clássicos do cinema, gerar discussões, mas a influência que ele teve foi relativamente pequena. Duas pessoas que foram alunos diretos dele são duas figuras muito importantes na história do cinema brasileiro: o Joaquim Pedro de Andrade e o Saulo Pereira de Melo, que veio a ser o restaurador de *Limite*. O *Limite* era exibido regularmente nesse Cineclubes da Faculdade Nacional de Filosofia.

[...]

O Plínio era professor de Física. O Joaquim Pedro e o Saulo eram estudantes de Física. Esse movimento cineclubista acabou crescendo nos anos de 1950 e um cineclubes, em especial, vai acabar formando uma figura que será decisiva para a Cinemateca do MAM e da cultura cinematográfica carioca, que é o Cineclubes do GEC-UMES, Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes Secundaristas. Esse cineclubes surgiu em 1956 e logo passou a ser programado por um aluno da Faculdade Nacional de Filosofia que matava todas as aulas e, a rigor, nem se formou, que era o Cosme Alves Neto. O Cosme negligenciou seus estudos universitários e se jogou de corpo e alma no Movimento Estudantil e, em particular, nesse cineclubes. E como ele era um apaixonado por cinema e tinha conhecimento vastíssimo de cinema, ele se tornou um emérito programador desse cineclubes. Na verdade, o melhor programador do país àquela altura. O Cosme passou a pautar o entendimento do cinema que

fosse mais importante, naquele momento, e que devesse ser buscado no passado cinematográfico, importante para a formação das novas gerações.

[...]

Cosme voltou para o Rio de Janeiro, entrou de novo para o Movimento Estudantil, só que, desta vez, na Juventude Universitária Católica (JUC), ele foi militante da JUC e por meio dela fez as famosas sessões para os marinheiros insurretos no Pré-golpe de 1964. Passou o *Encouraçado Potenkim* lá na Rua Ana Néri. Foi preso por causa disso e, quando foi solto, para protegê-lo, ele foi encaminhado aqui para o Museu de Arte Moderna. Cosme é o grande líder no sentido cultural amplo dessa geração. Foi a pessoa que redirecionou a cinemateca para uma tripla atuação, no sentido de não só sustentar a formação dessa geração cinematográfica que já era a geração do Cinema Novo, mas também para um trabalho estrito político, de defesa dessa filmografia. Vários filmes do Cinema Novo que nem chegaram ao circuito comercial passaram aqui na cinemateca e o Cosme montou uma infraestrutura de finalização aqui para dar acesso a alguns desses cineastas, uma capacidade de criação com relativo baixo custo. A cinemateca tinha um estúdio de som e uma base de montagem. Alguns filmes do Cinema Novo foram finalizados aqui na cinemateca do MAM. Também promovia cursos. Por exemplo, Ruy Guerra veio dar um curso e aí o Artur Omar veio fazer esse curso do Ruy Guerra. Havia a apresentação de filmes como *O Desafio*, como *O Dragão da Maldade, Terra em Transe*. Parte do filme foi montado na cinemateca. Com o Cosme tinha uma atuação de sustentação dessas iniciativas cinematográficas, de politização dessas expressões.

[...]

O Cosme ganhou uma espécie de passe-livre junto à distribuidora franco-brasileira. E as famosas sessões do cine Paissandu, que talvez seja o maior marco dessa geração, eram programadas pelo Cosme.

[...]

MT: O que você lembra de *O Metropolitano*?

HH: O *Metropolitano* eram as duas, UNE e UMES, mas, institucionalmente, quem representava era a UNE e era o suplemento de domingo do *Diário de Notícias*. O movimento estudantil ganha impulso por volta de 1955, ressurgiu depois de uma década meio amorfa. Ele foi muito importante ali, na queda de Getúlio Vargas, em 1945, mas nem o Governo Dutra nem o segundo Governo de Getúlio Vargas deram tanta importância ou não olharam com tanto carinho para as instituições estudantis e elas acabaram ganhando força, novamente, por conta de questões mais imediatas, sobretudo de carestia. Ali por volta de 1954, 1955, você tem aumento no preço da passagem de ônibus, os colégios particulares começam a se tornar bem mais caros, o que exerce pressão sobre a estudantada, que começa a se mobilizar. Havia uma série de ações na sociedade que criavam uma base para essa movimentação. A principal delas, a ação da Igreja Católica. Por isso, o Cosme, como um sujeito de esquerda, mas também um sujeito católico, tem tanta liderança nesse contexto. Porque a Igreja, a partir de 1947, depois de tudo o que aconteceu na Segunda Guerra Mundial, o horror, o fato de que ela se viu questionada por sua neutralidade pró-nazista, ela acaba assumindo ares mais progressistas no pós-guerra. Esses ares mais progressistas, inclusive, vão se radicalizar no Concílio do Vaticano II e no Brasil e isso vai ganhar uma ação muito intensa e, curiosamente, na área de cinema.

[...]

Essa geração começa a se formar nas sessões da cinemateca. Ainda nos anos de 1950, tem uma famosa foto de uma sessão da cinemateca em 1957, ainda na ABI, porque esse prédio onde estamos é de 1958. As primeiras sessões foram na ABI e tem uma foto em 1957, na qual você encontra várias figuras do Cinema Novo na plateia.

MT: Qual foi a primeira escola de cinema no Brasil?

HH: Escola formal, regular, foi o curso de Cinema da UNB criado pelo Darcy Ribeiro, em 1964, em Brasília, mas que não durou muito. Acho que foi fechado em 1965. Quando o curso da UNB é fechado, dois professores desse curso resolvem lutar por sua reabertura: o Nelson Pereira dos Santos, que vai conseguir convencer a Universidade Federal Fluminense, em 1968, e outro é o Paulo Emílio Salles Gomes, que vai convencer a Universidade de São Paulo (USP) a abrir o curso dela em 1967. São os dois primeiros cursos do país que sobreviveram. O da UNB não sobreviveu. O curso que forma grande parte do pessoal do Cinema Novo num sentido mais estrito, pedagógico é o do sueco Arne Sucksdorff, de 1962. Quando essa geração começa a se conhecer ali, por volta de 1958/1959, Glauber vem para o Rio, Joaquim se articula com o pessoal que estava em torno do Nelson Pereira dos Santos, o David Neves se aproxima deles, etc. Eles sentem necessidade não só de um espaço para ver os filmes e debater, mas de um espaço para escrever e afirmar ideias. Esse espaço vai ser *O Metropolitano*. Três figuras vão escrever mais no *Metropolitano*. Em cineia, o Carlos Diegues e o Davi Neves. E uma pessoa que participa de muitos filmes, mas não é propriamente de cinema, é mais de teatro, que é o Vianninha. Sendo que vai acabar se criando uma polêmica muito grande, porque os dois grandes ideólogos nas páginas do *Metropolitano* e como porta-vozes das ideias da UNE, particular dos Centros Populares de Cultura (CPC) da UNE, que são o Carlos Estevão e o Carlos Nelson Coutinho, pessoas da área de Ciências Humanas, mas mais próximas das Ciências Sociais e da Filosofia, eles vão pregar uma arte mais engajada, mas com direcionamento definido. E pregando o primado da temática sobre a forma. Alguns dos jovens cineastas e pensadores do Cinema Novo vão discordar. Em particular, o Glauber Rocha e o Joaquim Pedro de Andrade. E aí vai se formar uma polêmica pelas páginas do *Metropolitano*, que vai opor esses dois grupos, sendo que o grupo do Cinema Novo vai acabar se afastando desse universo e vai afirmar um primado da estética sobre a questão temática. Nas palavras do Glauber, você afirma o tema através da estética. Você pode acompanhar as discussões no livro do Jean-Claude e da Maria Rita, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Cinema*. Eles examinam muito esses textos.

MT: E o curso do Sucksdorff?

HH: Os diretores mais novos, que ainda na tinham chegado ao curta ou ao longa, sentem a necessidade de uma formação técnica maior e, sobretudo, de uma formação moderna. É aí que uma articulação de bastidores entre Joaquim Pedro, Davi Neves, Glauber, etc. vai fazer com que eles, através de conhecimentos do pai de Joaquim - o pai de Joaquim, além de ser o presidente e criador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Doutor Rodrigo Melo Franco de Andrade, ele conhecia a República inteira. Todos os mandatários da

República eram amigos do pai de Joaquim. Então bastava um telefonema para ele conseguir tudo. Ele articulou para o Itamaraty trazer via *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO) um professor para dar um curso longo no Brasil e apresentar a eles os equipamentos e as técnicas mais modernas. O Nagra – o gravador portátil magnético, a Arriflex, a câmara mais solta, mais leve, mais livre, e a Stimbeck, que era a mesa de montagem compacta, frente às mesas de montagem mais antigas que existiam no Brasil.

[...]

E aí eles conseguem que a UNESCO traga o famoso cineasta sueco Arns Sucksdorff para dar um curso aqui no Rio de Janeiro, em 1962. Nesse curso, participa um monte de gente: Jabor, que era meio que um intérprete do curso, Luis Carlos Saldanha, Flávio Migliaccio, Jayme Del Cueto, Herzog, que foi, inclusive, quem dirigiu o filme que foi feito dentro do curso; e todo mundo que era do grupo do cinema, meio que gravitou em torno desse curso²³⁴. No curso começou-se a aprender o uso desses equipamentos, dessas técnicas. O que foi importante é que o Sucksdorff ficou no Brasil e os equipamentos que ele trouxe acabaram sendo utilizados em larga escala pelo pessoal do Cinema Novo. Então *Vidas Secas* foi montado na moviola que ele trouxe. A importância do curso foi muito grande. A articulação de Helena é com os alunos da PUC que, na verdade, constituíram um grupo forte dentro do Cinema Novo. Cacá Diegues, Davi Neves, Leon Hirszmann, o diretor da cinemateca hoje, o Gilberto Santeiro, o Arnaldo Jabor, todos eram estudantes da PUC. A PUC, inclusive, tinha cineclube, tinha uma revistinha de cinema, tinha até um papel político muito grade naquele contexto e, nesse sentido, ela se articulou junto a esses alunos, que eram de vários cursos: Sociologia, Ciências Sociais, Engenharia.. Ela se articulou com essas pessoas, entrou para o grupo e, a partir daí, entrou para um universo de criação do Cinema Novo. Já ali, em 1965/1966, já estava trabalhando. Ela foi continuista, por exemplo, de um filme como *Capitu*, que o Paulo César Saraceni rodou em 1966. Ao mesmo tempo em que ela fez talvez uma carreira inicial tradicional, porque certos postos dentro das equipes do Cinema Novo eram encaminhados às figuras femininas, ela acabou tendo uma posição e uma atuação singulares naquele grupo. Porque, a rigor, era um “clube do bolinha”. A única mulher do clube inteiro foi a Helena. Não tinha outra cineasta.

MT: Havia mulheres em outras posições, mas não como cineastas...

HF: Como cineasta, só a Helena Solberg. Não só cineasta. Técnica, de uma maneira geral, só a Helena. Existem duas coisas primordiais na Helena. Logo no início, ela demonstra querer ser cineasta. Ela quer entrar para o mundo do cinema para aprender obviamente como é que aquilo funciona, mas ela tem um projeto pessoal muito claro, muito definido, muito decidido de ser cineasta e de ser uma cineasta que fala daquilo que os meninos do Cinema Novo não falam. Que é sobre as questões femininas. Os papéis femininos no Cinema Novo, de maneira geral, são bastante estereotipados. Em geral, as personagens femininas pouco têm de libertárias, pouco têm de transgressivas, pouco têm de conscientes politicamente. São figuras que, inclusive, quase sempre, têm funções amorosas.

²³⁴ Helena Solberg estava em Cambridge, Boston, nos EUA na época do curso de Sucksdorff, acompanhando seu marido que estudava em Harvard. Mas ela se lembra do entusiasmo dos colegas com o curso (Helena Solberg, em entrevista a Mariana Tavares, para esta tese, via e-mail, em 28.07.11).

Pouco transcendem isso. Há exceções. Para mim, a grande exceção é o *Porto das Caixas* de Paulo Cesar Saraceni, centrado numa personagem feminina absolutamente transgressiva e é um filme extraordinário nesse sentido, mas que não caminhou muito. Não caminhou muito dentro do Cinema Novo. Os heróis cinemanovistas passam a ser personagens masculinos e não femininos. É muito difícil que um personagem feminino tenha uma projeção um pouco maior e tenha uma consciência explícita. Talvez a grande exceção seja o personagem da Sara da Glauce Rocha no *Terra em Transe*. Mesmo assim, ela fica em segundo plano, em relação ao personagem do jornalista e poeta Paulo Martins, representado por Jardel Filho.

[...]

Ela escolhe o documentário, ela escolhe o personagem feminino, ela escolhe a posição feminina na sociedade, já que o *A Entrevista* é um pouco sobre a figura da noiva e da esposa, vamos dizer assim. É um papel predestinado previamente para a mulher e que ela vai examinar ali. Ela claramente diverge de uma pauta cinemanovista, ao instaurar um tema e uma personagem que absolutamente não tinham sido considerados. Você percebia certa necessidade nesse sentido. O Cacá Diegues tem um curta chamado *Oito Estudantes*. Sobre oito estudantes universitários e suas perspectivas, suas percepções no início da ditadura militar. Tem algumas estudantes, mas predominam os estudantes masculinos. Uma das estudantes, inclusive, é a segunda mulher do Joaquim Pedro, a Ana Maria Galano. O que a Helena faz é perceber que, se existem mudanças na sociedade, uma das mais evidentes, e talvez das mais importantes, é que a figura feminina está deixando sua condição tradicional, conservadora, submissa, etc. e está ganhando nova posição. Por que não ir em busca disso? O filme de Helena Solberg é um filme anterior ao filme do Domingos de Oliveira, *Todas as Mulheres do Mundo*, que é um filme mais nuançado. O que você percebe é que ela está claramente consciente dos requisitos do documentário contemporâneo, está claramente consciente de que ela não vai ali, didaticamente, explicar uma realidade. Ela está claramente consciente da liberdade formal que ela tem e ela usa porque ela encena um pouco aquela história da noiva. Em termos de montagem, ele não é um filme linear. Ela tem muito claro que ela está fazendo um cinema que a sua abordagem é que vai provocar a percepção do objeto que ela está enfocando. A maneira com que ela vai manipular a fotografia, montagem, câmara é que vai determinar o olhar dela sobre aquele universo e é claramente um olhar curioso de um lado. Vamos chegar mais próximo desse universo do que normalmente se chega (noiva maquiando) e, por outro lado, não está aqui explicando nada. Descobrimo e flagrando uma série de situações que normalmente não se olha. Ele não é um filme típico do Cinema Novo, não está próximo de um *O Desafio* ou do formalismo de um Joaquim ou da coisa estática do Cacá Diegues e distanciada, quase brechtiana, não é assim nesse sentido. É um filme atento àquilo que está querendo expor. Eu diria que Helena é fruto do Cinema Novo. No sentido de que o Cinema Novo é um conjunto de pessoas, é um contexto, é um espaço de criação, uma atmosfera, uma mentalidade que impulsionava, jogava o criador para a experimentação. Levava essa pessoa a buscar novos caminhos. O Cinema Novo não tinha uma fórmula fechada. Não tinha uma estética fechada.

MT: Cada cineasta tinha seu estilo particular.

HF: Cada um tinha seu estilo próprio. Eu acho que ela se aproveita desse clima de estímulo à criação estética e ela vai perceber que existe um novo cinema no mundo, que certas marcas estilísticas de modernidade são necessárias para distinguir de um cinema mais tradicional, de um cinema mais clássico. Que é uma geração nova, falando de coisas novas, com um olhar novo. Que esse olhar novo ainda está em construção. Ele não está definido. Ela começa ainda no bojo do processo. Ela faz o filme dela no ano em que o Joaquim está fazendo seu primeiro filme, antes do longa do Jabor. *Opinião Pública* de Arnaldo Jabor foi feito depois, é de 1967. *Opinião Pública* tem pontos de contato porque é um universo carioca, zona sul. Examina os estereótipos da sociedade. [...] E transgride ou não isso. Ela pode não ser considerada a primeiríssima geração cinemanovista porque a primeiríssima é o Paulo César Saraceni, o Glauber Rocha, o Nelson Pereira dos Santos. Ela é a segunda geração. É a geração pós-golpe. Ela, Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade. O Joaquim começou antes porque fez o *Garrincha*, o *Couro de Gato*. Mas ela está logo ali na segunda geração.

MT: Houve uma terceira?

HF: Eventualmente fala-se numa terceira geração, porque, por exemplo, uma figura como Davi Neves, que estava junto deles desde o final dos anos 50, só vai fazer filmes no final dos anos 60.

MT: Qual seria o último filme do Cinema Novo?

HF: Dizem que o último filme do Cinema Novo é o *São Bernardo* (1971), do Leon Hirszman. Eventualmente alguns ainda arriscam *Os Inconfidentes* (1972), do Joaquim. O Glauber, que era mais direto, dizia: "O Cinema novo acabou!" Acabou no pré-AI-5. O AI-5 é o fato histórico que acabou determinando.

[...]

A trajetória de Helena nos anos de 1970 e 1980 não encontra paralelo nos outros cineastas do Cinema Novo que prosseguiram também suas carreiras. Porque ela vai se manter fiel aos seus dois grandes temas: mulher e a questão política. E é claro que ela só conseguiria fazer aqueles filmes fora do Brasil. Ela toma uma atitude curiosa porque vários cineastas saem do Brasil e tentam prosseguir nesse Cinema Político no Chile, no Peru. O Glauber vai para a Espanha e depois para a África, Cuba. Tentam encontrar espaços politicamente favoráveis para prosseguir com o cinema político. Ela vai para os EUA e faz isso de lá. Ela tem muito mais estabilidade nesse sentido do que os outros. Glauber, por exemplo, vai se incompatibilizar com os cubanos, ele é radical demais para o gosto deles. Os que estavam no Chile sofrem com o golpe de estado em 1973 e se dispersam completamente desse olhar político. Quando o *roll* de ditaduras latino-americanas se forma nos anos de 1960 e 1970, percebe-se claramente que aquilo é uma costura política norte-americana. E que, eventualmente, é uma relação que você pode retroagir para o final do século XIX. Quando a doutrina do pan-americanismo é gestada, no final do século XIX, o primeiro congresso pan-americano foi no Brasil, em 1906/1907. A doutrina do pan-americanismo foi ressuscitada nos anos de 1930, antes da política da boa vizinhança. A política da boa vizinhança só é uma extensão disso.

[...]

MT: Interessante que a Helena vai conseguir patrocínio para seus filmes junto a instituições americanas.

HF: Existe uma esquerda americana. E essa esquerda se encastelou curiosamente na esfera pública. Várias das emissoras que financiaram filmes de Helena, tipo a PBS, eram organizações estatais dirigidas por pessoas que nós, no Brasil, diríamos tranquilamente de esquerda. Nos EUA, talvez chamassem de democrata. O *National Endowment for the Arts* é o grande órgão que dava dinheiro para a esquerda americana.

[...]

Ela é uma das cineastas que conseguiram se atualizar. A partir do *Bananas Is My Business*, que eu acho é um ponto de virada na carreira dela, ao mesmo tempo e o resumo de todo o processo anterior já é um filme que investiga menos o processo político. E encaminha o novo.

[...]

O que emerge nos anos de 1980 e 1990, em meio, sobretudo, a essa esquerda militante, é a percepção de que, no fundo, no fundo, a conformação do olhar social não se dá mais tanto por classe ou opção política, por ideologia, etc. E se dá mais por uma identidade grupal, a identidade imediata dentro do mundo, se dá mais por um processo de subjetivação. Nos anos de 1980, emerge o que chamamos de minorias. Não são minorias, são majorias, mas, enfim, a maior minoria do mundo são as mulheres.

[...]

A *Entrevista* é feito a partir de um pensamento de classe, marxista estrito, assim como os filme da geração dos anos de 1960.

[...]

Helena tem um olhar que se manteve contemporâneo ao longo de toda a sua trajetória artística.

[...]

A língua não só instrumentaliza o real. A língua cria o real. É o que Helena percebe no filme *Palavra (En)cantada*. Ela é extremamente afinada com a ideia de poética contemporânea.

[...]

Das cineastas brasileiras daquela geração, eu acho que é a que tem uma trajetória mais consistente, mais coesa, mais coerente e mais longeva.

MT: Obrigada por esta entrevista.