

Cinema (Alice Guy-Blaché: Perdida Visionária do Cinema).



A Solax Company (propriedade de Alice Guy em sociedade com George A. Magie) tornou-se o maior estúdio de cinema nos Estados Unidos durante a era pré-Hollywood, e operou nos arredores de Flushing, New York, na Lemoine Avenue.



Imagem 1 e 2: Em 1907, Alice Guy casou-se com o inglês Herbert Blaché-Bolton, um diretor da Gaumont na Alemanha e na Inglaterra. Tiveram dois filhos e divorciaram-se nos anos 1920.

A partir da segunda metade dos anos 1920, quando os grandes bancos assumem o controle da maioria das companhias de cinema de Hollywood, que necessitavam de cada vez mais e maiores financiamentos, inclusive, devido ao advento do som e a sua sincronização, os chefes de produção começam a tornar cada vez mais uniformes as produções em larga escala.

Travestindo o Cinema

Em 1929, a indústria audiovisual norte-americana aceita uma lista de “tabus”, que depois viriam a tornar-se o *Hays Code*⁴ (o Código de Produção para o Audiovisual), que vigorará em Hollywood, e em todas as produções norte-americanas, desde o início dos anos 1930 até 1968, quando entra em cena o subsequente sistema de gradação (censura de idade,

⁴ Código de conduta ética e moral para as produções audiovisuais, criado por Will H. Hays, que estabelece a censura prévia na produção e proíbe cenas com conteúdos de nudez, “danças sugestivas”; ridicularização de religiões e da “Lei”; adultério; miscigenação; “perversão sexual”, como a homossexualidade ou menção a doenças venéreas, e cenas de nascimento de bebês; cenas com conteúdos violentos de crimes e “pecados”; entre outras proibições.

por exemplo), da *Motion Picture Association of America* (MPAA).

Com tamanha repressão, obviamente, são as mulheres cineastas as primeiras a sofrerem perdas e direitos para as filmagens nos EUA. Os cineastas com perfil “não-convencional”, ou seja, fora dos padrões patriarcais – homens brancos, anglo-saxões, e de religião protestante -, vêem bastante reduzidas as suas possibilidades de crescer nesse ambiente adverso. E as mulheres criadoras, de fato, não permanecem em Hollywood.

Talvez a grande exceção seja Dorothy Arzner, cineasta lésbica e andrógina, que se (tra)vestia como homem, lugar-comum na primeira metade do século XX e que corrobora com a formação do estereótipo da “mulher masculinizada”, que “gostaria de *ser* homem” e *age* como tal, que transparece na mascarada de alguns filmes clássicos, como *Queen Christina* (1933), com a enigmática estrela sueca Greta Garbo no papel da rainha mais famosa da Suécia. Christina (1626-1689) era “estranha” para o seu tempo por preferir vestir-se com roupas masculinas e pelos traços ambíguos de comportamento. O fato é que a rainha não escondeu sua bissexualidade, tendo caso amoroso com sua dama de companhia e com homens da corte.

Segundo Marjorie Garber (1992)⁵, as implicações do travestimento desafiam a autoridade da própria categoria a qual se deve envelopar o sexo (ou o gênero), e instiga uma *crise de categoria*. A autora assinala que a pessoa (ou *persona* de uma criação artística) que se veste “com roupas do outro sexo” desobedece às convenções que tratam de fazer com que os indivíduos sejam *legíveis* dentro de um sistema semântico cultural determinado. As regulamentações, sob prismas legais, sobre vestimentas em diversas sociedades e eras distintas ultrapassam as questões de gênero e sempre foram fluidas, ao variar em forma e gênero, de acordo com as transformações culturais, interesses comerciais e econômicos ou políticos e sociais. Destaca Garber sobre tais interesses:

O cenário ideal – do ponto de vista dos reguladores – é aquele no qual a situação e o status (papel) social de uma pessoa, seu gênero, e outros indicadores de sua identidade no mundo podem ser *lidos*, sem ambiguidade ou incerteza. A ameaça a esta *legibilidade* é a ‘confusão’(...).(GARBER, 1992, p. 26)

Arzner faz carreira em Hollywood, sendo a única mulher (travestida) a dirigir e a fazer sucesso com diversos filmes, um tanto convencionais, entre o final dos anos 1920 até os 40, a

⁵ A autora versa sobre as implicações do travestimento, de vestimentas cruzadas entre o que seria culturalmente e socialmente normativo para homens e mulheres nas sociedades eurocêntricas.

chamada *Golden Age* (Era de Ouro) da meca do cinema. Entretanto, ocasionalmente, ela consegue “contrabandear” questões feministas e de gênero em suas produções, como: *Anybody’s Woman* (Mulher de Qualquer Um, 1930); *Sarah and Son* (Sarah e Filho, 1930); *The Wild Party* (A Festa Selvagem, 1929); *Fashions for Women* (Modas para Mulheres, 1927); *Dance, Girl, Dance* (Dance, Garota, Dance, 1940); *Working Girls* (Garotas Trabalhadoras, 1931); *The Bride Wore Red* (A Noiva Usou Vermelho, 1937); e *Nana* (1934, uma adaptação da obra de Émile Zola).

A diretora inova e surpreende, para os códigos de conduta da época, em alguns filmes, hoje lendários, como *Dance, Girl, Dance* e *The Wild Party*, onde aborda as cores temáticas do lesbianismo em mulheres fortes e fatais que tangiam a marginalidade – o estereótipo da *Femme Fatale*, que será mais incisivamente estabelecido na literatura e nas artes audiovisuais a partir dos anos 1940. Aliás, as produções de Dorothy Arzner quase sempre indicam mulheres tematicamente marginalizadas, com seu olhar lesbiano do universo feminino, à época. Suas *personas* femininas vão contra a corrente do estereótipo da mulher submissa do cinema hollywoodiano dos anos 1920.

Ela dirigiu o primeiro filme falado (com som sincrônico) da companhia *Paramount*, em 1929, *The Wild Party*, com a atriz Clara Bow. Para que a estrela pudesse mover-se livremente nos *sets* de filmagens, Arzner inventou a “técnica” de colar um microfone na haste da vara de pescar, e criou, assim, o chamado *boom mike* (microfone que é também chamado *girafa* e que é suspenso por sobre personagens e fontes de som). *The Wild Party* foi sucesso de crítica e bilheteria. O enredo se passa em uma faculdade feminina, e introduz algumas mensagens subliminares sobre o lesbianismo e temas femininos recorrentes na filmografia da diretora. Ela teve a mesma liberdade relativa em seus filmes dos anos seguintes, o que exemplifica como era Hollywood antes do citado Código Hays de Produção (de 1930, mas tornado efetivo a partir de 1934).

Essas produções de Arzner, prévias ao Código Hays, estrelavam personagens femininas com espírito livre, independentes, resolutas quanto aos seus desejos e objetivos. Ela ajudou a lançar carreiras de atrizes como Katharine Hepburn, Rosalind Russell, e Lucille Ball. Em seu último filme, *Crepúsculo Sangrento* (*First Comes Courage*, 1943) fez propaganda anti-nazista. Foi a primeira mulher cineasta a entrar no *Directors Guild of America* (em 1936) e a ter sua estrela como diretora marcada na *Hollywood Walk of Fame* (a Calçada da Fama),

em oposição à diretora Alice Guy-Blaché, sua antecessora, que não teve a mesma sorte. Talvez porque a cineasta norte-americana travestia-se. Ao adotar indumentárias masculinas, o *cross-dressing* (vestimenta cruzada), seria aspecto de sua audaz usurpação dos direitos e privilégios masculinos, em uma sociedade e um ambiente (do cinema) notadamente falocêntricos.



Imagem 3: Dorothy Arzner - Califórnia, 1897-1979. Travestimenta e dribles na censura de Hollywood.

Apenas no final dos anos 1960, as mulheres norte-americanas voltarão a ter algum destaque como produtoras e criadoras audiovisuais, com o impacto do que foi chamado *Second-Wave Feminism*⁶ (Feminismo da Segunda Onda), nos EUA. Entretanto, as cineastas permaneceram, de modo geral, limitadas às produções de curta ou média-metragem, principalmente, de documentários (não-ficção). O fato é que o jejum forçado de produções audiovisuais com os pontos de vista femininos e/ou feministas e também os das diversidades – raciais, étnicas e/ou dos LGBTI – no cinema norte-americano e em boa parte do mundo eurocêntrico, por conseqüência óbvia, causam uma universalização e uniformização enormes

⁶ Algumas teóricas feministas contestam o termo “segunda onda” nos anos 1960, como é o caso de Jo Freeman, em artigo publicado no periódico *H-Women*, em Maio de 1996. Neste, a feminista afirma que o termo Segunda Onda, na verdade, deveria ser a Terceira ou até a Quarta Onda de feminismo nos EUA, pois por todo o século XIX, as mulheres estavam envolvidas em movimentos abolicionistas e também os de maior independência – tanto na vida privada, com mais direitos dentro do casamento e frente aos homens, como na vida pública, por direitos civis e políticos – estas sendo as primeiras ondas, e a verdadeira Segunda Onda seria o Movimento pelo Sufrágio (que iniciado na Inglaterra, ganha força nos Estados Unidos principalmente por meio do Partido Progressista e de homens que viam no voto das mulheres oportunidade para um governo melhor e mais “puro”). Embora iniciado nos EUA na década de 1890, só se tornará efetivo na década de 1920.

dos estereótipos criados e perpetuados, até hoje, pelo meio filme & vídeo *Wasp* (branco, anglo-saxônico, protestante) e patriarcal.

As Europeias

O meio audiovisual torna-se espelho para o que é chamado *imperial male gaze* (o fitar imperial masculino), pelas teóricas feministas do cinema⁷. Em contrapartida, algumas cineastas europeias conseguem produzir filmes de longa-metragem de qualidade e que marcam a história do cinema mundial, entre os anos 1930 e 1970. Dentre essas exceções, há casos singulares, como a polêmica diretora, produtora, roteirista, fotógrafa e atriz alemã Leni Riefenstahl (1902-2003), e as diretoras-autoras francófonas Agnès Varda e Marguerite Duras.

Se as sociedades eurocêntricas fazem questão de *generizar* (alcanhar um gênero) e tornar a criação como um(a) filho(a) de seu criador/a – na maioria das vezes, os registros históricos oficiais registram apenas os “pais” de tais criações, movimentos, ideologias e inovações – então, o russo Sergei Eisenstein seria o “pai” da montagem intelectual para a propaganda ideológica das revoluções populares contra a opressão aristocrática ou burguesa.

Consequentemente, há que se creditar à multifacetada criadora visual e artística Leni Riefenstahl ser a “mãe” da iconografia e da plasticidade visual, e de diversas inovações em técnicas de filmagem, que moldaram a propaganda nazista. Igualmente, por meio da sedução das massas aos índices, ícones e simbologias de tomadas cinematográficas e fotográficas montadas cuidadosamente, que indicariam a grandiosidade e a supremacia da raça ariana e das forças armadas alemãs.

Seus principais filmes de não-ficção – documentários que abrangem tanto a reencenação e atuação de atores em episódios factuais como cenas filmadas durante os eventos – incluem *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1934-1935); *Dia da Liberdade: Nossas Forças Armadas* (*Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht*, 1935); *Olympia* (1938); *Impressões Submarinas* (*Impressionen unter Wasser*, 2002). Como atriz e diretora de filmes de ficção, Riefenstahl impressiona em *A Luz Azul* (*Das Blaue Licht*, 1932), filme em que ela é a atriz

⁷ Dentre as principais críticas feministas do cinema a elaborar a teoria, está a pesquisadora norte-americana E. Ann Kaplan (1997).

principal, além de produzir, dirigir e co-escrever o roteiro com o teórico do cinema Béla Balázs. O filme ganhou a medalha de prata do Festival de Veneza (Itália).

Riefenstahl, que viveu 101 anos, sempre negou conhecer as atrocidades do regime nazista, ou os campos de concentração, à época da 2ª Guerra Mundial. Alega que os filmes que produziu, dirigiu e editou para o Terceiro Reich são anteriores à guerra, o que é verdade. É também certo que ela tornou-se uma “Nacional-Socialista” após ler o livro de Hitler, *Mein Kampf*, ainda durante as filmagens de *A Luz Azul*.

A cineasta escapou da condenação em quatro tribunais pós-guerra e diversos litígios judiciais ao longo de sua longa vida, mas jamais foi perdoada pelas comunidades e instituições judaicas internacionais. Sua carreira foi atrapalhada por anos e em diversas ocasiões, como quando seu filme *Terra Baixa (Tiefland)* foi retirado da mostra oficial do Festival de Cannes (França), em 1954, e colocado na categoria “fora de competição oficial”.

Este foi o último longa-metragem em que ela também atuou como atriz, e baseou seu roteiro na peça teatral (tornada ópera e era a favorita de Hitler) do escritor catalão, Àngel Guimerà. A produção e as filmagens foram realizadas durante cinco anos, no período da Segunda Guerra, pagas por orçamentos milionários dos fundos de produção nazistas, mas levou muitos anos para que a cineasta pudesse editar o filme. Principalmente, porque o governo francês confiscou os rolos originais após a guerra, e destruiu cenas que foram filmadas na Espanha.

Devido a esse projeto, Riefenstahl foi atacada por todos os lados. Pelo alto comando nazista, leia-se Joseph Goebbels, “pelos altos gastos com uma produção sobre laços de ninhos de ratos”⁸. E também pelos críticos anti-nazistas, por haver usado como figurantes os *Sinti & Roma*⁹ e outros prisioneiros de campos de concentração, apesar de também não haver comprovação dessas acusações.

⁸ Biografia da cineasta escrita por J. Trimborn (2007, p. 185).

⁹ Os povos ciganos assim eram classificados na Alemanha pré e durante o período Nazista. As leis contra os Sinti & Roma, assim como os Judeus e Afro-descendentes, foram endurecidas com a Lei de Proteção do Sangue e da Honra Germânicas, em Nuremberg, no ano de 1935. Esta lei proíbe a miscigenação com os Arianos e depriva esses povos de direitos civis. A explicação está publicada no United States Holocaust Memorial Museum, Washington D.C., em panfleto intitulado “SINTI & ROMA”.

Seu filme de não-ficção *Triunfo da Vontade*, considerado juntamente com *O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) como as obras *master* de propaganda jamais realizadas, ou repetidas, é descrito com uma “maravilha visual, sensual, cinética, e cinematográfica”¹⁰. A perfeição arrasadora da estética de Riefenstahl, como diretora e editora, além de produtora e diretora de fotografia, combina um sentido vívido de técnicas visuais e o controle brilhante na montagem das tomadas, com um *timing* diferenciado nos cortes para proporcionar um movimento contínuo, que acompanha inclusive a trilha musical, produzida especialmente por Herbert Windt. A trilha evoca a continuação da tradição musical germânica, ao mixar Richard Wagner, músicas folclóricas e canções do Partido Nazista. O movimento contínuo das imagens grandiosas e da trilha sonora trabalham como metáforas para o que seriam o progresso em marcha e o orgulho da nação.

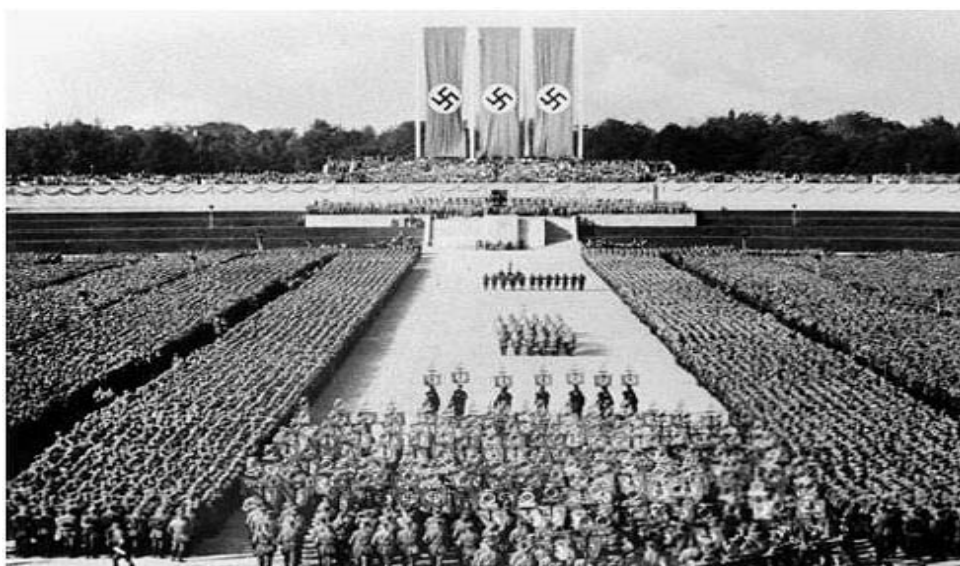


Imagem 4: Cena filmada por Leni Riefenstahl durante o desfile do Partido Nacional-Socialista em Nuremberg (*Triunfo da Vontade*, 1934-35): Grandes planos gerais e simetria para a meta-simbologia de grandiosidade e perfeição da raça, do povo e das forças germânicas.

Vale aqui explicar que o sistema audiovisual funciona em ambos os filmes mencionados, tanto de Sergei Eisenstein como de Leni Riefenstahl, como uma síntese: o áudio, o visual, e o audiovisual são indissociavelmente ligados à percepção sensorial áudio-ouvido; visual-visão; audiovisual-interação ouvido/visão. Logo, o audiovisual designa duas “realidades”, por vezes complementares, mas distintas, pela justaposição de elementos que são primariamente autônomos e que são interligados e relacionados no meio filme & vídeo. O audiovisual pleno é o sistema onde é impossível examinar em separado cada um dos

¹⁰ Ver em Barsam (1992, pp. 130 e 131).

componentes sem destruir o sentido que transmitem. O audiovisual *constrói* outra realidade, *qualitativamente diferente*. A linguagem integra-se perfeitamente no tempo e no espaço – o movimento acrescenta dimensão temporal e casa-se com o som.

O audiovisual é, então, um sistema de signos que substitui a “realidade natural”, e funciona como unidade integradora de subsistemas e códigos. As funções áudio e visual perdem parte de sua autonomia, de acordo com suas atribuições em uma produção. Os signos visuais são produzidos por significantes captados pela visão: pictóricos, gráficos, fotografias (*still* e em movimento). Já os signos auditivos são produzidos por significantes apreendidos pelo ouvido: músicas, efeitos sonoros, diálogos e narrações.

As funcionalidades do subsistema sonoro podem ser a identificação imediata de um programa; dar relevo aos personagens; estimular a recordação de eventos; criar “atmosferas”; proporcionar elipses juntamente com outros meios expressivos (visuais); definir um ambiente; e criar um contraponto. Os sons relacionam-se com as imagens fornecendo-lhes uma “mais-valia”, um valor acrescentado, como expressa o teórico e compositor francês Michel Chion (1994). O autor acrescenta que “trata-se do valor sensorial, informativo, semântico, narrativo, estrutural ou expressivo do som que ouvimos numa cena e que nos conduz a projetá-lo na imagem, até o ponto de criar a impressão de que vemos nela o que, na realidade, ‘audiovemos’.” (CHION, 1994, pp. 14 a 17)

Nesse sentido, funciona o eixo das simultaneidades (som sincrônico), onde vários sistemas expressivos (palavra, música e imagens) surgem combinados simultaneamente. As relações que mantêm entre si podem assumir formas: a) Sincrônica – O princípio da sincronia fundamenta-se na lógica natural perceptível. A noção está associada à coincidência exata no tempo de dois estímulos distintos que o receptor apreende como perfeitamente diferenciados. Imagens e sons aparecem ao mesmo tempo e com plena interrelação; b) Assincrônica – Teóricos do cinema chamam atenção para as relações expressivas de sincronia/assincronia que se estabelecem entre sons e imagens. Tais relações surgem como “contrapontos orquestrais”, associados à idéia de harmonização visual e auditiva: todos os desenvolvimentos de cada sistema expressivo atuam em perfeita consonância significativa.

A dissonância audiovisual é um efeito de contradição diegética entre um som pontual e uma imagem pontual, ou entre um ambiente sonoro realista e a situação visual que o acompanha. No eixo das sucessividades (diacronia), o desenvolvimento temporal de sons e

imagens origina relações seqüenciais entre estes elementos, destacando uma expressividade que se manifesta pela continuidade dessas relações. Este fenômeno possibilita articular o momento anterior com o seguinte, pelo que determina também o sentido da comunicação. Da combinação harmônica dos dois eixos nasce a coerência, a unidade e o sentido da produção audiovisual.

Em *Triunfo da Vontade*, a diretora Leni Riefenstahl consegue essa combinação dos eixos sincrônico e diacrônico do som junto às imagens que idealizara para alcançar uma “audiovisão” ao mesmo tempo surpreendente e ambígua. Aliás, características próprias da criadora, carregadas por toda sua vida. Ao mesmo tempo que consegue fazer do filme um sucesso esmagador da propaganda não só do próprio Adolf Hitler, e do Nazismo, mas também de um renascimento do orgulho da nação alemã, previamente arrasado pela derrota na Primeira Guerra Mundial, a produção foi avidamente usada pelas Forças Aliadas (opostas), como contra-propaganda ao Terceiro Reich e suas ideologias, e reforça a mensagem da tirania da liderança do Nazismo.

De acordo com Erik Barnouw (1983), premiado historiador do cinema e do vídeo, o filme *Triunfo da Vontade* é apontado como o mais usado pelos opositores do Nazismo como prova do renascimento do “orgulho” alemão, de suas ferozes e temidas forças armadas, e também de lideranças ditatoriais, que beiram a loucura ou a insensatez. Inimigos da Alemanha usaram, desde o lançamento do filme de Riefenstahl, grandes segmentos e sequências da produção para construir suas próprias histórias – entre filmes de ficção e de não-ficção – contra o Führer e seus seguidores.

Ao mesmo tempo que “Triunfo” é bem sucedido em trazer aliados às causas do partido nazista, o filme também detalha vividamente a natureza demoníaca da liderança de Hitler, e da disciplina pouco humana (ou sobre-humana) que dá suporte a essa liderança. Durante a semana em que fotografou e filmou as cenas de Nuremberg, ela (Riefenstahl) coordenou suas forças com uma disciplina e intenção quase maníacas, o que espelha a atmosfera dos próprios eventos. Então, ela dedicou meses à edição das cenas. A trilha sonora foi providenciada por Herbert Windt. O resultado final foi a primeira apresentação em março de 1935, e que foi logo ovacionada como uma obra de arte – inspiradora para alguns, sinistra e assustadora para outros. O Festival de Cinema de Veneza concedeu-lhe a medalha de ouro, e também o (Grand Prix) do Festival de Paris. (BARNOUW, 1983, pp. 102 e 103)

O filme não tem comentários ou narrações. A diretora considerava qualquer comentarista um “inimigo do filme”. Toda a verbalização da mensagem é deixada a cargo dos

discursos proferidos por Hitler e os outros líderes. Mas, como acrescenta Barnouw, o “quase físico impacto” do filme é derivado da coreografia orquestrada por Riefenstahl, entre imagens e sons: superimposições/sobreposições, *fades*, e varreduras de tela (*wipes*) com homens marchando, saudações da população, suásticas, *banners*, as águias, as antigas ruas e torres germânicas em contraste e surpreendente consonância com a arquitetura sobrenatural armada por Albert Speer – “arquiteto pessoal de Hitler”. Foi ele o responsável pelo *set* e quase toda a coordenação do evento – os uniformes, as nuvens, os oratórios, as canções folclóricas, as canções do partido pontuadas pela música de Richard Wagner, mulheres e crianças, as séries de aparições do Führer.

A abertura da produção, dividida em um total de 12 cenas, é justamente a primeira “aparição” de Hitler, que pode ser associado a uma divindade, tamanho o uso de índices e simbologias deíticas, como um pássaro (avião) que desce de nuvens (e o uso extra e ocasional de nevoeiros), as sombras do “pássaro” tocam a cidade de Nuremberg, e o “deus” Hitler pousa na terra alemã. A impressão de divindade terrena permanece em todas as tomadas do Führer. As multidões soltam sons graves e agudos de ovação. O “palco” foi precedido pelos seguintes subtítulos, que abrem o filme, e que resumem a atmosfera criada para o sentimento germânico:

Em 5 de Setembro de 1934 – 20 anos após a declaração e o início da (Primeira) Guerra Mundial – 16 anos após o início do sofrimento alemão – 19 meses após o início do renascimento da Alemanha – Adolf Hitler voou novamente para Nuremberg para rever (passar em revista) as colunas de seus fiéis seguidores.

O líder mostra-se orador contumaz e apaixonado, com gestos poderosos e lancinantes, mas a ambiguidade das mensagens das cenas montadas por Riefenstahl para Hitler reside justamente em suas tomadas feitas em câmera subjetiva (olhar do/a espectador/a), com a chamada câmera baixa (perspectiva de baixo para cima do/a espectador/a), fazendo óbvio o ser tornado mítico e, em sincronia com seus modos e palavras, o som emitido pelo homem não condiz com a divindade. O som é predominantemente agudo, como em oposição ao tom grave que seria *natural* ao *deus-homem*, e seus gestos abusivos e exagerados, “afetados”, em oposição à sobriedade requerida ao *deus-líder-homem*.

Leni Riefenstahl manterá essa ambiguidade, ou ambivalência, de sentidos em toda a sua filmografia, em suas montagens fotográficas, e em seus textos e livros autobiográficos. As mesmas técnicas super premiadas e elogiadas que engendrou e inventou para engrandecer

ou mostrar ao mundo quem era, de fato, um ser como Hitler, também usa para apresentar ao mundo cidadãos e cidadãs de tribos africanas que apenas poucos conhecem ou jamais viram. Ou mundos encantadores e desconhecidos de corais e vida submarinas, a não ser pelas lentes da própria criadora.

Ela fotografa homens e mulheres tribais, ou de esferas desconhecidas à maioria da civilização, como registra a “divindade” Hitler. Muitas vezes, com o uso de câmera baixa e subjetiva. A força de expressão e a perfeição dos corpos, seja de arianos seja de Jesse Owens¹¹, ou atletas de outras raças e etnias, eternizadas por ela em seu ultra premiado longa-metragem *Olympia* (Parte 1, conhecida como *Fest der Völker/Festival das Nações*, e a Parte 2, como *Fest der Schönheit/Festival da Beleza*, 1938), são indiciais, icônicas e simbólicas nos ensaios da fotógrafa e cineasta.



Imagem 6: *Olympia* (1938). A imagem é da própria Leni Riefenstahl.

A estética de Riefenstahl foi criticada por intelectuais de peso como a ensaísta e escritora norte-americana Susan Sontag, que a define como estética fascista e paternalista, principalmente, em relação aos trabalhos com as tribos africanas. A cineasta alemã viajou diversas vezes para a África e viveu, entre 1962 até meados de 1970, como a primeira mulher branca a ter permissão e passaporte das autoridades do Sudão. Lá, registrou diversos ensaios sobre a tribo Nuba e também a tribo Nuba do Kau, 200 quilômetros a sudeste da tribo original.

¹¹ James Cleveland "Jesse" Owens (1913–1980) foi atleta e líder civil afro-americano. Ele participou dos Jogos Olímpicos de 1936 (as "Olimpíadas de Hitler") em Berlim, onde sagrou-se mundialmente por ganhar quatro medalhas de ouro: nos 100 e 200m rasos, no salto em distância, e no revezamento 4x100m.

Seus ensaios foram publicados juntamente com monografias a respeito das tribos, em 1974 (*Os Últimos dos Nuba*) e 1976 (*O Povo do Kau*), que se tornaram *bestsellers* internacionais e ganharam diversos prêmios.

A polêmica artista foi amiga do não menos controverso ícone da *Pop Art*, Andy Warhol, e fez ensaios fotográficos do astro do rock Mick Jagger, além de ser convidada de honra dos Jogos Olímpicos de Montreal, em 1976. Aos 72 anos, ela mente sobre sua idade – afirma ter 52 anos – para poder tornar-se mergulhadora profissional. Inicia o trabalho como ensaísta de fotografia submarina. Em 1978, ela publica *Korallengärten (Coral Gardens – Jardins de Corais)* e, em 1990, termina o livro *Wunder unter Wasser (Wonder under Water – Maravilha Embaixo d'Água)*. Em seu aniversário de 100 anos, em agosto de 2002, Riefenstahl lança seu filme *Impressionen unter Wasser (Underwater Impressions – Impressões Submarinas)*, documentário sobre a vida nos oceanos. Ela era a mais velha mergulhadora viva (morreu em 2003) e em sua existência semi-mítica, ambivalente e controversa, foi ativista do *Greenpeace* por oito anos.



Imagem 7: Mulheres da tribo Nuba em ensaio de Riefenstahl: perfeição e culto ao corpo, tradições de paganismo, adultério, e o gosto por bebidas alcoólicas, que não seguem as normas islâmicas do Sudão. O trabalho na região foi transformado em livro: *Die Nuba*.



Imagem 8: Uso das mesmas técnicas fotográficas (câmera baixa e regras de angulação) para destacar a força, determinação e beleza da guerreira Nuba.

Varda e Duras

Não menos criativa e diversa é Agnès Varda, cineasta e artista nascida na Bélgica, que produz e dirige filmes ativamente desde os anos 1950 até os dias atuais. Ela é um dos grandes nomes do cinema de autor, aclamada como precursora e visionária da *New Wave* (Nova Onda) francesa, entre os anos 1950 e 1970. Seus filmes (entre os quais *Cléo de 5 à 7* e *Le Bonheur*), fotografias e instalações de arte focam o realismo documental, o existencialismo e as questões feministas e de gênero, o comentário social e político, sempre com seu estilo experimental.

A cineasta escreve e dirige *Cléo de 5 à 7* (1962), indicado à Palma de Ouro do Festival de Cannes, com temáticas próprias ao existencialismo, como as doenças humanas (psicológicas e físicas), as relações de afeto e amizade (ou a superficialidade delas), o desespero, a morte, ou a decadência da juventude e da beleza. O diferencial, em *Cléo*, é que quem vaga pelas ruas de Paris, em franco devaneio filosófico-existencialista, é uma protagonista mulher, em oposição à norma corrente nas produções audiovisuais, principalmente para a época, de que são os homens os detentores de direitos a escrever e a ter crises existenciais filosóficas e psico-ideológicas.



Imagem 9: *Cléo de 5 à 7* (1962) – Levanta questões tabu ou pouco afeitas à filmografia patriarcal eurocêntrica, como o câncer e o existencialismo no universo feminino.

Varda usa o constante movimento de câmera como ferramenta para marcar o devaneio, a inquietação, a insatisfação, e os medos da protagonista. O recurso do *travelling* (viagem da câmera) pelas ruas de Paris, que acompanha o movimento da protagonista ou assume o seu ponto-de-vista; as grandes panorâmicas que anunciam uma profusão de elementos, de seres, de possibilidades, vida ou o nada, a morte. A cena de abertura do filme, a única fotografada em cores, é um jogo de tarô, pelo qual Cléo ouve a cartomante desvendar sua vida. A produção é uma crônica em tempo real, dividida em capítulos como em uma novela, sobre as duas horas que precedem o resultado médico de uma biópsia que Cléo realizou dois dias antes.

Certa de que está com câncer, a ansiedade a leva a antecipar o destino. A cartomante o sela “definitivamente” e, a partir daí, já em preto e branco, Cléo – alcunha que ganha na vida artística como cantora, uma “bonequinha mimada”, e abreviatura para Cleópatra – passa por um jogo de espelhos, a desafiar a morte com sua beleza e juventude. Agnès Varda coloca a vaidade humana em jogos de imagens que se multiplicam ao infinito, mas, ainda assim, a fragilidade vence e leva o ser ao desespero e ao sofrimento. A personagem finalmente encara a superficialidade de seus laços mais próximos, o que lhe é familiar, e encontra conforto no estranho, um soldado francês prestes a retornar à Guerra da Argélia. Os jovens são assombrados pela possibilidade da morte prematura e o comentário político e existencial de Varda é refletido neste encontro improvável.

Se o amante e parceiros de trabalho tratam e percebem a personagem como um brinquedo e pouco crédito dão às suas angustias, reservando-lhe canções melosas sobre a eterna “dependência feminina de romantismo e dos homens” – canções compostas por “Bob, o pianista”, interpretado pelo músico Michel Legrand –, o estranho soldado a trata como uma igual, sem o ego, sem competição. Este é o fecho do ponto-de-vista da mulher-cineasta Agnès Varda. Talvez seja no desespero ante a morte e a separação que se desenvolve uma forma de amor desinteressada, sem a posse ou o individualismo.

Sobre a criação de um novo referencial, o desenvolvimento de outros horizontes para o cinema de vanguarda na Europa, E. Ann Kaplan (1995) credita ao cinema das mulheres e à teoria feminista do cinema a abertura de caminhos entre as divisões e o fracasso no desenvolvimento de uma teoria do cinema relacionada com a vanguarda:

As razões para tanto não são difíceis de encontrar, dado o tipo de trabalho que as mulheres têm de fazer. As mulheres foram forçadas a desenvolverem uma semiótica do cinema que pudesse incluir uma teoria da referência, já que a opressão da formação social nos é impingida diariamente. Mas como nossa opressão nasce de nossa (falsa) representação na significação, como podemos evitar a tentativa de encontrar uma voz, um discurso, apesar das dificuldades envolvidas em tal busca dentro da cultura patriarcal que nos exclui? Além do mais, como poderíamos continuar a tolerar, primeiro, nossa exclusão do fluxo da história (quer dizer, a representação da presença da mulher na história) e, depois, a omissão dos ativistas de esquerda quanto às questões políticas da mulher? (...) para caracterizar os variados projetos do cinema feminista, as cineastas independentes cumpriram sua tarefa de formas amplamente variadas. (KAPLAN, 1995, p. 127)

Agnès Varda fez parte do movimento *Rive Gauche* (Cinema da Margem Esquerda, ou de Esquerda), tendo como companheira no grupo a escritora, diretora e roteirista Marguerite Duras, nascida em 1914, na então Indochina Francesa (Vietnam). Duras escreve o livro e roteiriza o filme *Hiroshima mon Amour* (1959), creditado mormente ao diretor Alain Resnais, e também escreve e dirige *Nathalie Granger* (1972), entre outros filmes e livros de sua intensa biografia.

As duas cineastas são as únicas mulheres em um “clube do Bolinha” que formava a Nova Onda Francesa, grupo fortemente ligado aos movimentos do *Nouveau Roman* e da *Nouvelle Vague*. Seus membros, que incluíam o diretor e artista multimídia Chris Marker (*La Jetée*, 1962) e Alain Resnais (*O Ano Passado em Marienbad*, 1961), sempre colaboravam com os trabalhos uns dos outros. Marguerite Duras influencia e é influenciada pelo grupo, e *Nathalie Granger*, produção do livro homônimo que ela mesma adapta para as telas, e o dirige

e produz, será uma referência da *Nouvelle Vague* francesa sobre muitas cineastas e teóricas feministas do cinema.

O filme emprega a “política do silêncio” como uma estratégia feminina para superar a crise familiar e, assim, Duras opta por filmar e editar a produção como se fosse um filme mudo. O som é usado de forma dissonante, como contraponto orquestral para ressaltar o que é criado cuidadosamente na composição visual da diretora.



Imagem 10: *Nathalie Granger* (1972), de Marguerite Duras: comunicação não-verbal como suporte mútuo.

O filme de Duras situa-se no contexto do trabalho teórico de mulheres como Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous e Monique Wittig, cujas teorias influenciaram as críticas feministas do cinema na Inglaterra e, após, também nos Estados Unidos. Em *Nathalie Granger*, Duras demonstra uma política de resistência à dominação machista através do poder do silêncio; uma vez que o território do simbólico só é capaz de expressar as preocupações e o modo de vida masculinos, a mulher tem que encontrar meios de comunicar-se com o que está fora, ou além, da esfera masculina. As mulheres em *Nathalie Granger* encontram um modo de resolver seu dilema com a menina através de uma política do silêncio, que imediatamente põe à mostra sua situação de opressão enquanto mulheres no patriarcado, e sugere brechas por onde as transformações podem começar a acontecer. (KAPLAN, 1995, p. 26)

Essas transformações, do ponto de vista de Duras, ocorrem por meio da criação visual de uma serenidade inconformista. A filha Nathalie, de oito anos, tem comportamento agressivo, destrutivo, e tem que ser retirada da escola. Uma voz feminina, porém objetiva, racional e mecânica, que reflete o modo de discurso masculino, é repetida para contar sobre o mau comportamento da menina. O espectador não sabe se a mãe está recordando o discurso ou se algum encontro com a responsável da escola ainda irá acontecer. O som dissona entre as ações das protagonistas, que calmamente perfazem as tarefas caseiras, em silêncio.

A decisão em ter que enviar a filha para outra escola, de tempo integral, deve ser tomada com a interação e integração próprias do feminino e não intelectualmente, de forma linear.

A câmera viaja pelo interior da casa, por quartos e espelhos, pelo quintal, e as ligações com o mundo exterior são feitas por quadros, como janelas e portas, e pelos sons da rua, externos ao universo das mulheres. O silêncio é quebrado, novamente, pelo masculino, agora em um relato, no rádio, sobre o assassinato de duas meninas em um bosque, cometido por dois adolescentes. Para Kaplan (1995), é inevitável a ligação entre a informação auditiva sobre o comportamento agressivo de Nathalie e a voz e o mundo masculinos, que são externos à realidade interior feminina. Assim sendo, a rebeldia da menina está relacionada à violência do mundo exterior.

A câmera de Duras enfatiza a separação do mundo interno feminino e do mundo externo masculino; a polaridade casa *versus* rua torna-se uma metáfora para os diferentes modos de vida que caracterizam mulheres e homens na sociedade atual (em vez de refletir uma posição essencialista, que situa a mulher especificamente no mundo doméstico e o homem no mundo – trabalho – público). A câmera constantemente pega as mulheres olhando para fora, ou para dentro, de janelas. (KAPLAN, 1995, p. 140)

Essa ambivalência existencial das mulheres, ao assumirem múltiplos papéis sociais, ao mesmo tempo em que devem deixar a “casa em ordem”, é a reflexão de Marguerite Duras em seu texto, tanto literário quanto audiovisual. E é pelo som, a repetição do refrão da música de piano que a menina aprende a tocar, que a mãe decide que Nathalie pode mudar de escola, mas que deve continuar com a lições do instrumento. Caso contrário, suas conexões com a linguagem interior feminina, que excedem os limites opressivos da linguagem violenta exterior (masculina), estariam perdidas. O conflito não se passa entre as mulheres, ou entre mãe e filha, mas sim no contexto do mundo androcêntrico, da ordem dominante masculina, em que se situam.

Para explicar o silêncio como resistência feminina, a diretora Marguerite Duras declarou em entrevista, em 1975, que o silêncio e a escuridão envolveram a mulher que, por séculos, viveu sob uma cultura dominada por homens:

O que a mulher escreve é, na verdade, uma tradução do desconhecido, como se fosse uma nova maneira de comunicação, e não uma linguagem já formada (...) por ser uma mulher tentando escrever a partir da escuridão, meu eu feminino, algo parou de funcionar, tornou-se silente (...) mas, tudo foi paralisado – a maneira analítica de pensar, o pensamento inculcado pela faculdade, pelos estudos, pelas leituras, as experiências. Tenho a certeza

absoluta do que digo agora. É como se estivesse de volta a um país selvagem (...) no qual os homens se perderam. Atrás deles há escuridão. Atrás deles há a distorção da realidade, há as mentiras (...) O silêncio nas mulheres é tal que qualquer coisa que caia nele tem enorme reverberação. Enquanto no homem esse silêncio não existe mais.¹²

Conclusão

E. Ann Kaplan (1995) afirma que, influenciadas pelas teorias francesas, as diretoras e críticas feministas de cinema da Inglaterra foram as primeiras a defender veementemente que o cinema feminista é um contra-cinema. E cita a reação deste contra os discursos históricos do cinema dominante, que foi sempre apoiado no discurso psicanalítico freudiano. Algumas produções audiovisuais de feministas britânicas e francesas rebatem e reelaboram esses discursos, como *Dora de Sigmund Freud (Sigmund Freud's Dora, 1979)*¹³ e *Os Enigmas da Esfinge (Riddles of the Sphinx, 1976)*, ambos da cineasta e teórica feminista inglesa Laura Mulvey. Ela escreveu o seminal artigo, que se tornou livro, *Visual Pleasure and Narrative Cinema (O Prazer Visual e o Cinema Narrativo)*. Kaplan cita, ainda, *Rito de Filha (Daughter-Rite, 1978)*, de Michelle Citron.

A autora confirma que o chamado período clássico de Hollywood, do cinema dominante, é justamente entre as décadas de 1930 e a de 1960, o grande buraco negro onde não se vê quase nada que seja criado por mulheres ou pelas diversidades. E o conceito deste modelo, que segue convenções determinadas recorrentes em cada novo produto, o qual o público espera e no qual confia, são fundamentos como: filmes de gênero (policiais, aventuras, *western*, ou filmes de mulheres – comportamentais, etiqueta); estrelas; produtores; e diretores. O tipo de filme e as suas estrelas (criadas pelo *Star System* – Sistema de Estrelato) são relacionados à venda, à comercialização da produção. “O público passa a exigir certas estrelas e a desejar certos gêneros (a demanda varia de acordo com a época), e os produtores

¹² Marguerite Duras em entrevista com Susan Husserl-Kapit em *Signs* (1975) – reeditada em Courtivron e Marks (orgs.), *New French Feminisms*, pp. 174 e 175.

¹³ O famoso caso de análise de Freud sobre a histeria feminina, com sua paciente austríaca Ida Bauer (1882-1945). No filme *Dora de Sigmund Freud*, escrito por quatro roteiristas que estudaram casos psicanalíticos, é revista sob ótica crítica a teoria da sexualidade feminina, e de como a Psicanálise é desenvolvida, historicamente, como um aparato ideológico do Estado, para usar a ideologia dominante no sentido de freqüentemente reconciliar a mulher à sua posição dentro da família, e que influenciou e proporcionou bases ideológicas ao cinema dominante por gerações e até o presente.

tentam satisfazer seu público e desenvolvem estratégias de marketing com esse objetivo”. (KAPLAN, 1995, p. 30)

Ainda de acordo com Kaplan, os filmes das décadas de 1930 e 1940 refletiram um período rigidamente restringido por ideologias sexuais e políticas, embora a luta contra tais ideologias restritivas seja evidente, mesmo na própria estrutura narrativa. “Isto é, os filmes permitem uma ‘leitura a contrapelo’ pela qual interessantes contradições emergem e deixam à mostra o trabalho fundamental do patriarcado”.¹⁴ (KAPLAN, 1995, p. 19)

Já nos anos 1950, os filmes produzidos dentro da escala industrial começam a ruir e a romper com os antigos códigos, mas estes ainda continuariam a se sustentar até os anos 1960. A sexualidade brotava e “respingava por todos os lados”, nas palavras de Kaplan, mas não deveria ser reconhecida. Os mecanismos que funcionavam para controlar a sexualidade feminina reconheciam implicitamente a força e o perigo dessa sexualidade: “Nos anos 50, o medo da sexualidade parecia reprimido – e por isso mesmo transborda por toda parte” (KAPLAN, 1995, pp. 20 e 21), analisa, ao acrescentar que pensa, principalmente, nos papéis encenados por atrizes como Marilyn Monroe e Natalie Wood, nos anos 1950, 1960 e 1970, em comparação aos que foram, ou tiveram que ser, “mascarados” pelas atrizes do *Star System* Marlene Dietrich, Greta Garbo, Lauren Bacall, Rita Hayworth, e Barbara Stanwyck em filmes das décadas anteriores.

Na contemporaneidade, os tempos são de mudança nos cinemas – e nas séries – globais, transnacionais e transculturais. São ondas novas de feminismos, de emergência da sororidade, com movimentos como o *Time’s Up* e o *MeToo*. Neles, as mulheres que atuam, dirigem, produzem, editam, filmam e/ou escrevem as produções audiovisuais, denunciam e criam iniciativas contra o assédio, sexual e moral, na indústria audiovisual e exigem novas perspectivas para elas, tanto à frente como por trás das câmeras.

Como exemplo, o site da *Alice Initiative*¹⁵ mantém uma lista com centenas de diretoras, que funciona como um banco de dados para interessados em contratar mulheres. O nome do grupo é uma referência à produtora francesa Alice Guy-Blaché, hoje considerada,

¹⁴ A leitura “a contrapelo” é referência aos trabalhos de críticas feministas inglesas do cinema, especialmente, Claire Johnston, Pam Cook, e Judith Mayne.

¹⁵ Ver matéria sobre as diretoras e o site da *Alice Initiative* disponível em: <http://mulhernocinema.com/listas/20-diretoras-que-os-estudios-precisam-contratar-segundo-a-propria-hollywood/>. Acesso em: 01/02/2018.

por muitas cineastas, a primeira diretora da História. A *Alice Initiative* convidou 50 executivos e produtores a nomear as cineastas mulheres que ainda não dirigiram filmes bancados por estúdios, mas nas quais “estão de olho”. Os nomes mais votados foram divididos em duas categorias: mulheres que já dirigiram ao menos um longa de ficção e as que dirigiram documentários, curtas e/ou episódios de séries.

O resultado é fascinante, pois indica uma abertura do meio às diversidades culturais, étnicas, de gênero e orientação sexual. A pesquisa indica 20 diretoras que os estúdios de Hollywood precisariam contratar, entre elas, Houda Benyamina (*Divinas*, 2016), Regina King (*Shameless*, 2017 e *This is Us*, 2017), e Reed Morano (*Meadowland*, 2015), todas ainda em início de carreira. As estatísticas dos cinemas das mulheres tendem a crescer, tanto qualitativamente como quantitativamente. É o que se espera.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARSAM, Richard. *Nonfiction Film: A Critical History Revised and Expanded*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Revised Edition. Oxford & New York: Oxford University Press, 1983.

CHION, Michel. *L'Audio-Vision. Son et Image au Cinéma*. Nathan. English Edition - *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

COURTIVRON, Isabelle & MARKS, Elaine (Orgs.). *New French Feminisms: an anthology*. Brighton: Harvester Press, 1985.

GARBER, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York, NY: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1992.

KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge, 1997.

_____. (Org.). *Women in Film Noir*. London: British Film Institute (BFI), 1978.

TRIMBORN, Jürgen. *Leni Riefenstahl – A Life*. New York, NY: Faber and Faber Inc., 2007.

INTERNET

MULHER NO CINEMA. *20 Diretoras que os Estúdios Precisam Contratar, Segundo Hollywood*. Disponível em: <http://mulhernocinema.com/listas/20-diretoras-que-os-estudios-precisam-contratar-segundo-a-propria-hollywood/> Acesso: 01/02/2018.

WOMEN IN TV AND FILM. *Celluloid Ceiling Report 2017*. Disponível em: <http://womenintvfilm.sdsu.edu/research/> Acesso: 20/01/2018.