

HATARI!
revista de cinema

APRESENTA:

Diretoras Brasileiras do Século XX

NÚMERO 7 – 2018

REALIZAÇÃO:



Diretoras Brasileiras do Século XX

REVISTA REALIZADA PELO GRUPO DE ESTUDOS HATARI!
Projeto de Extensão do Curso de Cinema e Audiovisual
da UNESPAR - FAP, Campus Curitiba II

HATARI! Revista de Cinema é uma publicação do
HATARI! Grupo de Estudos de Cinema UNESPAR - FAP

HATARI!
revista de cinema

Editorial

Equipe HATARI!

Bianca Ono

Fernanda Tavares

Géssica Goes

Hanna Esperança

Matheus Borges

Pedro Favaro

Revisão de Texto

Alexandre Rafael Garcia

Conselho Editorial

• Alexandre Rafael Garcia

• Demian Albuquerque Garcia

• Eduardo Tulio Baggio

• Hanna Esperança

•

•

•

•

•

•

•

Projeto Gráfico

• Fernanda Tavares

•



As opiniões expressas nos artigos desta revista são de
responsabilidade exclusiva dos autores.

Sumário

p. 05

APRESENTAÇÃO

por Hanna Esperança

p. 08

ACHO QUE NÃO ESTAMOS
MAIS NO KANSAS

por Fernanda Tavares

p. 18

A REPRESENTATIVIDADE
ASIÁTICA EM GAIJIN POR
TIZUKA YAMASAKI

por Bianca Ono

p. 23

SÓ EU TE AMEI

por Hanna Esperança

p. 29

IMAGENS DE SULANCA

por Pedro Favaro

p. 34

UM TEXTO CRÍTICO PARA
UM FUTURO PRÓXIMO

por Matheus Borges

p. 40

O QUE SE PERDE NO
FUNDO DO MUNDO

por Géssica Goes

Apresentação

DIRETORAS BRASILEIRAS DO SÉCULO XX

Com mais de cinquenta textos críticos produzidos, a *Hatari! Revista de Cinema* conta com apenas três deles dedicados a obras realizadas por mulheres em todas as suas sete edições. Por isso, considero de grande importância que uma edição como esta, focada apenas em diretoras brasileiras, venha finalmente a existir.

Enquanto é possível reconhecer que, felizmente, estamos em um contexto em que o interesse acadêmico acerca dos estudos feministas no cinema tem crescido cada vez mais nos últimos anos, é também preciso reforçar que ainda há muito a ser feito, tanto em termos de pesquisa e metodologia quanto de análise e crítica. Os documentos são escassos e ambíguos e o apagamento de mulheres na historiografia do cinema é claramente sistematizado. Portanto, discutir e estudar um cinema de mulheres não é, como às vezes pode se pensar, algo já esgotado e repetitivo.

O recorte do século XX no Brasil também tem a sua função de visitar e revisitar, mesmo que brevemente, uma cinematografia de importante valor histórico para o contexto em que nos encontramos, como resgate da memória do contexto em que vivíamos – e, em muitos casos, ainda vivemos –, das vontades e das temáticas urgentes e políticas que rodeavam as mulheres a partir dos anos 1970 e as quais estão transbordadas para os seus filmes.

A revista, organizada em ordem cronológica e formada por um total de seis textos, tem como ponto de partida uma discussão sobre o filme *Mar de Rosas* (1977), de **Ana Carolina**. No texto, intitulado “Acho que não estamos mais no Kansas”, Fernanda Tavares foca em um elemento muitas vezes escanteado pelas análises: o figurino e a sua habilidade de contar uma história própria, de subverter e ser subvertido.

Já passando para os anos 1980, os dois textos seguintes trabalham com a questão da representatividade no cinema. O primeiro, escrito por Bianca Ono e intitulado “A representatividade asiática em *Gaijin*” concentra-se nas várias formas em que a questão da imigração japonesa é abordada no filme *Gaijin – Os Caminhos da Liberdade* (1980), de **Tizuka Yamasaki**, e como essa questão contribui, através do discurso e da imagem, na quebra de certos estereótipos asiáticos. O segundo texto, “Só eu te amei”, escrito por Hanna Esperança, por outro lado, lida com a questão da representatividade lésbica a partir do filme *Amor Maldito* (1984), de **Adélia Sampaio**, além de

discursar sobre a importância para a historiografia do cinema a redescoberta de Adélia, primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil.

Fechando os anos 1980 e saindo do longa-metragem de ficção, temos dois textos sobre dois documentários bem distintos entre si: o primeiro, “Imagens de Sulanca”, escrito por Pedro Favaro, discute a potência e a poética do discurso fílmico através das imagens do curta-metragem *Sulanca: A Revolução Econômica das Mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (1986), de **Kátia Mesel**; já o texto de Matheus Borges, “Um texto crítico para um futuro próximo”, traz o documentário *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de **Lúcia Murat**, à luz dos recentes acontecimentos políticos no cenário brasileiro e a importância do filme como fonte de memória e de visibilização de discursos do período ditatorial.

Por último, fechamos esta edição com o texto “O que se perde no fundo do mundo”, de Géssica Goes, que discute o filme *Kenoma* (1998), dirigido por **Eliane Caffé**, focando na importância narrativa da personagem feminina em uma narrativa aparentemente protagonizada por homens.

por HANNA ESPERANÇA

The background of the page is a close-up, slightly blurred image of several skeins of white yarn. The skeins are piled together, creating a textured, organic pattern of loops and strands. The lighting is soft and even, highlighting the fine texture of the cotton or wool fibers.

Acho que não estamos mais no Kansas

por FERNANDA TAVARES

“Disse-lhes Jesus: Deixai vir a mim estas criancinhas e não as impeçais, porque o Reino dos céus é para aqueles que se lhes assemelham”.

(Mateus 19,14)

“Boca calada é coisa de quem não topa risco”.

(*Mar de Rosas*, Ana Carolina)

A madrugada tem esse encanto místico. Alguns enamoram-se pela lua e sua regular inconstância, alguns gostam da escuridão que contrapõe a luz. Eu acredito que a brisa fria da noite é sempre sinal de vida e de morte. Aquela hora em que os olhos humanos não são capazes de enxergar um palmo à sua frente parece ser mágica justamente por isso: a escuridão é mistério. O que a luz do dia revelará, isso deixemos a ansiedade inventar, antes que a resposta venha.

E tenho especial apreço por viagens de carro. As distâncias deste país continental nos exigem horas e horas rodando para que os destinos sejam alcançados. Mas a composição é dramática e sem dúvida, encantadora: a escuridão. A lua que segue apostando corrida contra os carros. A brisa fria que corta até mesmo as noites de verão. Os faróis que lampejam no asfalto e permitem uma brevidade do futuro. E logo no céu as cores passam a despontar. Quando o sol vier nada dessa sensação mística terá muito sentido. Logo veremos como somos vistos, sem lugar aonde se esconder, sem mistério.

Prestes a mergulhar no *Mar de Rosas* de **Ana Carolina** (1977), ainda estamos neste estado de torpor onde o mundo ainda é boa poesia. Mas como o sol brutal do meio-dia

vem esclarecer, a diretora deixa claro que o dia será longo. Nem bem o sol nasce, um carro para no acostamento e uma mulher se abaixe para fazer xixi na terra. Assim, sem embelezamento algum, somos apresentados à crueza deste Mar: fétido. Ácido! E com necessário humor encaramos a figura ali, tão despojada, e percebemos que é apenas uma criança (uma pré-adolescente, talvez). Ela olha para as montanhas da paisagem carioca e se estica, preguiçosamente. Com as mãos no bolso, volta sem pressa ao carro. Porta fechada, seguem viagem.

E seguimos junto da família desconjuntada dentro daquele claustrofóbico Passat numa estrada tão longa, agora sob sol impiedoso e revelador, uma *road trip* infernal que se revela cada vez mais bizarra. Felicidade (Norma Bengell) tenta matar o esposo (e acreditamos, até certo ponto, que ela teve sucesso). Betinha (Cristina Pereira) apresenta traços de psicopatia em sua atitude rebelde contra a mãe (e qualquer outro ser humano que lhe cruze o caminho). Sérgio (Hugo Carvana) se recusa a escutar e segue no volante para uma direção qualquer (claramente desejando sair da presença de sua esposa e filha). A navalha nas mãos da mulher, que corta em golpes certos a carne do esposo, parece simbólica – e a fala tola dela, um simples e repetido “matei!” deixam a cena ainda mais onírica. Nada se parece, afinal com aqueles desejos de cinema realista. A morte veio, breve e certa como o dia nasceu após a noite escura. Seus rastros,

estes sim, são longos e imperdoáveis como o asfalto da estrada maltratada pelo sol.

Neste mar de rosas pútridas discutimos duas mulheres. Uma já de meia-idade, presa em um destino terrível de mãe de família para uma peste e boa esposa para um canalha. A outra mulher é ainda uma criança e já uma adolescente, num misto de inocência duvidosa e rebeldia incontrolável. A jovem provoca a mãe de toda maneira possível, numa espécie de fixação assassina. Uma espécie de complexo de Édipo a favor da liberdade. Betinha não quer ser castrada, não quer ser jogada no banco de trás do carro para ficar quieta e se comportar. Ela não será como a mãe. Felicidade se afasta diametralmente de sua filha, mesmo que ambas sejam desejosas de liberdade.

Quando mãe e filha abandonam o Passat e entram no palco novelístico que é a casa de terror de dona Niobi (Myrian Muniz) e doutor Dirceu (o genial Ary Fontoura), toda atenção é concentrada pelo confinamento das paredes no absurdo que é a narrativa daquelas personagens. Trocando palavras tolas num jogral surrealista, o histórico-histórico é como o resto do mundo parece compartilhar da infantilidade de Betinha. Suas palavras são ácidas, divertidas e irritantes, como uma criança que não aprendeu a se limitar. Felicidade, por sua vez, é poética e musical; seu sofrer é cadenciado e digno de piedade. É entristecedor. Os rastros da (suposta) morte parecem, lentamente, transfigurarem-se em luto.

Antes havia, ao menos, certa estabilidade – pai, mãe, filha. Aqui, agora, há confusão e teatro. Cada um deseja realizar suas necessidades primordiais à custa do outro. Dr. Dirceu quer que sua poesia seja ouvida. Dona Niobi é matriarca dominadora. Orlando (Otávio Augusto), que persegue as mulheres desde o desaparecimento do outro homem, Sérgio, é primata em busca de dinheiro e satisfação sexual. Betinha, terrorista, quer mais é que o mundo exploda e termine em barranco. Felicidade quer se ver livre, apesar de não parecer saber como chegar a esse sonho.

A personagem da filha tempera surrealmente a tela. Incendiária, visceral, carnal, a menina se vale de todo objeto de cena disponível para tornar a vida de sua mãe o caos descrito, como se, além dos questionamentos pessoais sobre casamento, futuro e amor, ela ainda precisasse de mais pimenta nos olhos. A *agent provocateur* é o terremoto dos fundamentos de Felicidade: literalmente o fogo que devora, literalmente a terra que sepulta, literalmente o metal que perfura. Este mencionado, aliás, merece nota: que poesia brutal é o sabonete preenchido de navalha. Esta “peça” que a filha arma para a mãe é o ápice do sadismo, e, pior ainda, ele não chega a ferir a mulher, mas não importa, porque ela já está suficientemente ferida. A maciez que deveria suavizar a carne, maculada pela ínfima e mortal lâmina, um presente-bomba-relógio que parece resumir as pequenas traições que Felicidade sofre em vida. Não lhe é permitida a purificação.



É justamente este um dos grandes trunfos de *Mar de Rosas*. Ana Carolina, inegavelmente tendenciosa à personagem de Betinha, expõe cruelmente uma mulher em condições não muito diferentes de tantas outras que sabemos estarem presas em contextos abusivos. Felicidade subjugada, em fuga, degradada diante de nossos olhos. Seus cabelos ruivos, cuidadosamente penteados no início da trama, são presos displicentemente por sua filha, e mesmo assim ela fica descabelada. O rosto é riscado por Betinha como criança que

se diverte nas paredes brancas da sala de estar. O pescoço é ferido e recebe um lenço, as barras da saia se queimam durante o incêndio no posto de gasolina, a camisa perde botões e a compostura. Em momento algum ela se asseia, tenta futilmente recompor os cabelos para um enquadramento melhor de seu rosto... por que se daria o trabalho de fazer isso? Quem tem tempo para tal vaidade? É como se ela, em desesperado desejo de largar tudo que viveu para trás, se perguntasse: o que a feminilidade lhe acrescentou positivamente?

O tom rosa-queimado de seu conjunto é uma doce cor-de-Amélia, de boa mulher que doou sangue e lágrimas para ser amada e respeitada. Quando naquele decadente quarto de motel a beira de estrada ela decide dar um basta a tudo, inicia um processo de desfiguração, que acompanhamos com certo desespero. Ela reclama de dor, sim, mas não descansa; ela se vê destruída, mas não tenta se recompor. Em momento algum Felicidade limpa o rosto; lembremos da imagem da navalha dentro do sabonete. Dona Niobi usa quase o mesmo tom de rosa de Felicidade, porém sua figura é completamente diferente. Ela, histérica, veste-se em babados de tecido maleável, tão romântica e infantil, apesar de sua postura como dona-de-casa. A protagonista veste um tecido mais nobre, provavelmente um linho mescla, mas isso não a impede de ser atacada e sistematicamente desfeita. O lenço que ela amarra ao pescoço é também um sinal da tala imobilizadora que a restringe.

A escolha do figurino de Betinha é mais uma camada de interesse nesta figura, já tão controversa em suas ações. Enquanto a mãe claramente se desfaz em tela, e isso notamos com reverência, a filha parece permanecer intacta. Imune a qualquer manifestação de loucura – até mesmo porque ela própria é a chave de ignição – ela transita, se contorce, se estica, se revira por toda a duração do filme com a mesma displicência impaciente. A julgamos criança, mas em outros momentos a julgamos psicopata; a sentimos doce e em outros momentos lhe amargamos na boca do estômago.

Que a combinação de azul-celeste e branco nos transmite pureza, isso Dorothy já firmava desde a década de 40. Mas escolher estas exatas cores para vestir o próprio olho do furacão é de uma ácida ironia que a diretora aqui soube trabalhar muito bem. Não bastasse as cores, vale-se também da escolha da padronagem xadrez do tecido, além da modelagem que emula um vestido próximo àquele tão “fofo”



de pequena Dorothy. Um pouco mais tropical, prática (como é raro encontrar uma peça com bolsos no guarda-roupa feminino)! Infinitamente mais livre: a menina calça sandálias tipo aranha, de tiras largas de plástico – brancas, ok, mas prefiro acreditar que a escolha da cor segue a ironia. É como se Ana Carolina narrasse: observamos agora um espécime de Dorothy carioca, uma gota de malícia e uma outra de inocência... impossível de se reprimir.

Meus olhos se abriram para o curioso do figurino quando, algum momento já no segundo ato do filme, percebi um detalhe que me incomodava visualmente: o xadrez *vichy*. Xeque-mate! Chegamos na cereja do bolo que é a figura de Betinha. A padronagem escolhida é matadora. O xadrez é apaixonante, versátil, lindo, e é potencialmente perigoso em tela. A combinação da grossura das listras azuis e brancas pode causar um (d)efeito óptico, uma deformidade: um engano do cérebro na percepção da profundidade. A *Op Art* brincou muito com essa velocidade de leitura cerebral, e Ana Carolina também quis rir de nós, espectadores: tanto nosso cérebro quando o *kino*-olho sucumbem à ilusão ótica do xadrez de Betinha. Quando ela, gata arisca, se move livremente sobre as superfícies da cena (terra, pedra, fogo, etc.), ocasionalmente a câmera não capta com perfeição esse detalhe da roupa dela, que parece “embolar” as listras e formar novas cores, causando um desconforto localizado.

É como se a menina se destacasse de toda a cena e

se transformasse num *glitch* ambulante, e eu acredito na plena consciência da diretora. Evidentemente a diretora de arte, Heloísa Buarque de Hollanda, teria sido orientada pela equipe de fotografia sobre a imperfeição que a escolha daquele tecido causaria. Por que não escolher um azul-bebê de algodão puro, ou quem sabe uma romântica renda guipir branca? Posso estar blefando, claro, mas me parece provocadora (e, portanto, ideal) a ideia de vestir Betinha como um desconforto cinético. Ela é um sem-limites, uma liberdade perigosa, uma anarquia artística.

Assim acrescento mais uma camada de encanto pela obra, agarrando-me a essa teoria, como uma conspiração do caos. Assim é a menina, tão sólida mesmo que volátil, tão oposta à sua mãe, que se despedaça *frame a frame*. Essa teoria me faz sentir naquela escuridão inicial do filme, onde a luz dos faróis sugere alguma dica. Mas a noite é incerteza. Acho que não estamos mais no Kansas.

por FERNANDA TAVARES

**A representatividade
asiática em Gaijin por
Tizuka Yamasaki**

por BIANCA ONO

A década de 80 teve grande importância para a cinematografia brasileira pela produção de filmes dirigidos por mulheres, possibilitando que elas abordassem temas urgentes que representavam e falavam de figuras femininas. Entretanto, o número de mulheres produzindo filmes era absurdamente pequeno, mesmo após o período do prestigiado, político e inovador Cinema Novo. Essa temática continuou por anos sendo reprimida, refletindo a sociedade machista da época, reverberando até os dias atuais. Nesse contexto, mulheres como Suzana Amaral, Lúcia Murat e Tizuka Yamasaki, a muito custo puderam contar suas histórias a partir das próprias experiências, envolvendo temáticas que também faziam parte da história do país.

No primeiro longa-metragem dirigido por **Tizuka Yamasaki**, *Gaijin - Os caminhos da liberdade*, de 1980, ela, como *nikkei*, contou a história da imigração japonesa no Brasil partindo do ponto de vista da própria experiência de sua família. Ela descreve a chegada dos primeiros imigrantes japoneses que vieram no navio *Kasato Maru*, por volta de 1908, para trabalhar nas fazendas de café no estado de São Paulo.

A história é apresentada sob o ponto de vista da protagonista imigrante Tioe (Kyoko Tsukamoto), que, por meio da narração, descreve as dificuldades para se estabelecer no Brasil. Tioe possui papel fundamental como heroína da história, passando por dificuldades tanto de adaptação quanto do próprio meio machista em que vivia.

Na trama, a personagem sofre violências dos brasileiros

e também de seu próprio marido, Yamada (Jiro Kawarazaki), sendo obrigada a se casar para poder viajar ao Brasil. Ela teve que se submeter a essas violências em razão das péssimas condições de vida da fazenda, sem ter pra onde fugir.

O sistema patriarcal fica ainda mais evidente quando a filha de Titeo nasce e o marido reage dizendo que “mulher não serve para nada”. A grande ironia da diretora é inserir sua protagonista como líder durante a fuga dos japoneses da fazenda, cansados de serem explorados no trabalho. Após a saída desses imigrantes, a protagonista busca ainda mais por liberdade, partindo, no final do filme, para uma outra jornada, cuidando sozinha de sua filha.

A importância de *Gaijin – Os caminhos da liberdade* para a cinematografia brasileira é imensa, pois representa e concede voz não só aos descendentes de japoneses no Brasil, mas também a outros imigrantes que vieram para o País em busca de novas oportunidades. Tizuka Yamasaki, no início do filme, deixa claras as suas intenções, dedicando a obra a esses imigrantes: “Este filme é uma homenagem a todos que um dia precisaram deixar sua terra”.

E, o melhor de tudo, Tizuka cria o contexto a partir da experiência de ser parte dessa história, vindo de um lugar que reforça a visibilidade dos descendentes de japoneses, pouco representados no cinema comercial. A partir da construção dos personagens, há uma quebra de estereótipos sobre suas

figuras, sendo exaltados pela força de vontade de melhorar sua situação de vida.

Os asiáticos, na maioria dos filmes comerciais ocidentais (isso quando são escalados), são apresentados em forma de estereótipos, sendo zombados e retratados a partir de uma visão que não insere esses personagens em experiências genuínas, mas sempre a partir de uma visão deslocada, com funções de espetacularizar e reforçar preconceitos.

Entretanto, Yamasaki consegue trazer identificação ao espectador, retratando a cultura desses primeiros japoneses brasileiros de forma sincera. A realizadora também utiliza atores que são descendentes de japoneses ou estrangeiros japoneses, demonstrando preocupação com a representatividade do filme.

A presença de Tizuka Yamasaki na cinematografia brasileira contribuiu para que mulheres pudessem cada vez mais se inserir nesse meio artístico. As questões colocadas em seus filmes refletem os dias atuais, sobre o papel e a força feminina na sociedade, representando principalmente a real experiência de ser mulher e descendente de imigrantes japoneses.

Mesmo com sua convivência nos finais do ciclo do Cinema Novo, ela reconhece as dificuldades desse período visto como moderno, mas que não teve participação feminina. “Neste pequeno período, o que mais me incomodava era perceber que o discurso de todos eles era muito moderno, mas a prática de vida, o

seu cotidiano familiar, era muito conservador”¹.

A partir de seus trabalhos, Tizuka Yamasaki representa a participação da mulher que foi por anos desvalorizada na história do Cinema Brasileiro, estimulando também o reconhecimento da pouco abordada identidade asiática. Seus filmes despertam um olhar mais próximo sobre diversos indivíduos, apoiando e aliando minorias que precisam ser escutadas. O cinema tem o poder de potencializar discursos, buscando que parte dessa identidade possa ser representada em trabalhos futuros.

por BIANCA ONO

1 YAMASAKI, Tizuka. In: SIMÕES, Inimá. *Tizuka Yamasaki: a vida invade o cinema*. Brasília: M FARANI, 2004, p.24.

Só eu te amei¹

por HANNA ESPERANÇA

1 Este texto faz parte do trabalho submetido aos anais da *3ª Jornada de Cinema e Ficção Audiovisual – GT Cinema e Audiovisualidades* promovido pela Universidade Tuiuti do Paraná e pela Universidade Estadual do Paraná, sob título “A Década Perdida – Um (Re)descobrimento das diretoras brasileiras dos anos 80”. Essa versão contém modificações e acrescentamentos.

É a segunda vez que escrevo sobre *Amor Maldito* (1984), de **Adélia Sampaio**, e com ele, encerro meu próprio ciclo. Hesitei em escolher esse filme com medo de soar repetitiva. Mas como pode haver repetição se *Amor Maldito* não consta em praticamente lugar nenhum? Se até alguns anos atrás nem ao menos sabíamos da existência de Adélia, a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil? Eu poderia escrever mais dez vezes sobre *Amor Maldito* e não seria o suficiente para reparar quase trinta anos de apagamento da historiografia do cinema. Apagamento porque ninguém realmente se esquece, como num ato despropositado de lapso de memória. Historiografia porque da história dificilmente se apaga. Adélia é a prova viva de que se o racismo e o machismo apagam, a gente reescreve¹. Nós fazemos ciclos como o desta revista, nós nos infiltramos em um lugar que é hostil e resistimos, sobrevivemos, nós encaramos até que estejam desconfortáveis o suficiente para sair ou mudar. Nós não vamos mais aceitar que sejamos apagadas, inferiorizadas, caladas.

Nada melhor do que *Amor Maldito* para ilustrar, da sua pré-produção até a exibição, o que é ser mulher e resistir dentro do cinema e através dele. Quando Adélia Sampaio, uma mulher negra, vai até a Embrafilme com um projeto de longa-metragem

1 Título de entrevista com Adélia Sampaio. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/2016/03/09/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineasta-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/>. Acesso em: 05/12/2017.

que conta a história de amor entre duas mulheres, ela não consegue financiamento. Quando Adélia Sampaio consegue produzir o filme com os próprios meios, nenhum cinema aceita exibir a não ser que ele seja vendido como pornografia. Quando eu, uma mulher branca, abro livros sobre o cinema brasileiro e não encontro o nome de Adélia, não fico surpresa. É tão esperado que se torna quase um clichê absolutamente tedioso e desagradável que não cansam de reproduzir. E mesmo assim, contra tudo e contra todos, *Amor Maldito* existe, e existe tão acessível quanto em uma plataforma de *YouTube*, tão escancarado que ninguém precisa de convites para vê-lo e tão atual que é impossível ser ignorado.

Adélia Sampaio buscou a história de *Amor Maldito* no real, no fato, na matéria jornalística, o que o torna não apenas um reflexo da realidade, mas uma reprodução direta. O filme tem dois tempos: o presente que se passa em um tribunal, onde Fernanda (Monique Lafond), uma mulher abertamente lésbica, enfrenta um julgamento que irá decidir se ela é ou não responsável pela morte de sua esposa Sueli (Wilma Dias), e o passado, que são as memórias ora felizes ora dolorosas de Fernanda, dos momentos em que as duas mulheres passaram juntas desde o dia em que se conheceram até o último.

O tribunal é intenso, as personagens que ali transitam – os advogados de defesa e de acusação, a família extremamente religiosa de Sueli, as testemunhas – são tão caricatas que poderia ser

cômico se as falas contra Fernanda não fossem tão violentas. Todos parecem estar em um tipo de performance, falsos. Adélia tem ciência disso, tem ciência da hipocrisia que eles proferem, nada é gratuito. O advogado que defende Fernanda com tanta polidez e discursos inflados sobre amor, compartilha fotos de Sueli nua com o advogado de acusação. O pai, pastor, que vê o relacionamento das duas como um ato do mais alto nível de imoralidade, abusava da filha.



Um homem casado, pai de quatro filhos, que diz que nunca se envolveria com uma moça como Sueli, a deixou grávida e não assumiu. Nesses pequenos personagens, Adélia monta pouco a pouco um retrato da sociedade de seu tempo sem saber que seria um retrato ainda fiel do que vivemos.

Não só isso, mas *Amor Maldito* vem em forma de crítica, de denúncia. Não é apenas um retrato, um compilado de ficcionalizações do real. É uma cutucada explícita, sem pudor. É uma mulher negra que, em um único filme, coloca como protagonistas mulheres lésbicas muito além do sexual, aponta o dedo para a religião, a família tradicional, o sistema judiciário brasileiro e a hipocrisia que vinga em nós. Adélia não perdoa ninguém. Não é à toa que *Amor Maldito* tenha sido apagado da historiografia do cinema. Não é à toa que pornochanchadas fetichizando lésbicas tenham sido mais valorizadas como valor histórico cultural do que *Amor Maldito*. Não é à toa que o filme tenha se pago com ingressos de pornografia.

Fernanda ama Sueli e se *Amor Maldito* pudesse ser tão simplificado quanto uma frase, seria essa. No final, se resume a isso, ao amor. E talvez esteja aí um dos maiores brilhantismos de Adélia. Não é através dos *flashbacks* que o amor entre Sueli e Fernanda é construído. Não é através do que vemos, deturpado pelo que testemunhas têm a dizer e é muito menos através do sexo. É através de Fernanda, das suas reações, do choro, do vômito, das mãos que seguram os joelhos e tremem que sabemos do amor. Do amor que transcende, seja como

uma maldição ou uma dádiva. Não importa. O que importa é que Fernanda ama Sueli. É ele que a mantém intacta às acusações violentas que sofre. É ele que perdura, é ele que talvez seja a maior ofensa de Adélia para espectadores já chocados, horrorizados. Uma mulher que ama outra mulher e o ato sexual não importa. Uma mulher que ama outra mulher sem ser fetiche masculino pornográfico sob pretexto de representação. Uma mulher que ama outra mulher e, no final, ainda é inocentada, sobrevive. Fernanda, no túmulo de Sueli, escreve “só eu te amei”. Só mulheres parecem amar outras mulheres. Uma ofensa, maior que as outras.



por HANNA ESPERANÇA

The background of the page is a close-up, high-angle photograph of numerous skeins of white wool yarn. The skeins are arranged in a dense, overlapping pattern, creating a rich texture of fine, parallel fibers. The lighting is soft and even, highlighting the natural sheen and slight variations in the white color of the wool. The overall composition is clean and minimalist, focusing on the tactile quality of the textile.

Imagens de Sulanca

por PEDRO FAVARO

O nome do filme não faz jus ao que ele é. *Sulanca: A revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* parece o título de um trabalho acadêmico. Porém, não há nada de acadêmico nas coisas que concedem ao filme de **Kátia Mesel** algum tipo de vida e fascinação. Que existe uma revolução econômica e que ela vem das mulheres da cidade já fica claro no momento em que vemos as imagens. Se o título fosse qualquer outro, isso ainda seria evidente. Não é necessário que essas imagens sejam nominadas, pois elas mesmas se nomeiam. Apesar da constante afirmação de que a obra pretende enaltecer o fenômeno econômico, sustentado praticamente por mulheres e pela fabricação de Sulancas de Santa Cruz do Capibaribe, o que mais me agrada são as escolhas de Kátia Mesel na direção.

O filme é um curta. Talvez por isso, a sua potência real seja muito maior na praticidade e nas ações físicas, no trabalho das mulheres e na multidão que vemos passando pelas ruas (algumas pessoas trabalhando, outras só existindo), do que em qualquer discurso que possa ser usado como justificativa para a existência desses momentos. O discurso não é uma justificativa. Não parece que ele justifica as imagens, mas sim que ele é uma desculpa, um ponto de partida. É algo que não veio para provar um ponto, mas que parte de desse ponto para ter acesso àquilo que existe de mais poético naquele cenário. Entramos aqui um pouco no território do contrabando; o contrabando de ideias e de poesia na forma

de construções protocolares. Não digo que existe um contrabando completo, pois parece ser também do interesse da Kátia Mesel esse protocolo talvez um tanto acadêmico da economia da cidade. Porém, se existe aqui algum discurso como algo a ser alcançado e comprovado, ele é um tanto enfraquecido pela verdade do trabalho e pela força que possui a ausência de qualquer intenção *intelectualóide* vinda de tudo aquilo que vemos. Não só vemos, mas ouvimos. A trilha original de Catia França é algo a parte. É quase como o que Humberto Mauro faz em suas Canções Populares, uma conversa não-didática entre o que vemos e o que escutamos. Não chega a ser didático, pois tanto a imagem quanto a música encontram por si só belezas em tudo aquilo a que se referem. Essas belezas são então moldadas – e filtradas por sensibilidades próprias – em uma forma carregada de poesia. Nada é meramente ilustrativo.



Uma das coisas que ficam, depois de vermos o filme, é a impressão de que Kátia Mesel tem claramente algum tipo de carinho por aquilo que filma, um interesse real pelas pessoas que a câmera encontra e pela verdade trazida por elas por meio do trabalho e de seus poucos depoimentos. Até mesmo o prefeito da cidade (que de todos é a figura que mais parece estar em algum comercial do Ministério da Cultura) é filmado com um interesse não só por aquilo que ele fala, mas pela pessoa que é, pela pequena pose de prefeito que assume e, ao mesmo tempo, pela palpável tentativa de soar como alguém de importância maior enquanto não deixa de ser mais uma de todas aquelas pessoas.

Outra coisa que fica, essa uma das mais importantes, são as imagens que não só grudam na memória, mas que remetem imediatamente a este filme. Penso em duas: a da senhora costurando ao lado de seu marido, que dorme em uma cadeira de balanço, e a da moça casualmente carregando uma máquina de costura na cabeça. No lugar do título acadêmico do filme, poderia haver essas duas imagens. A revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe tem muito mais potência somente nessas duas imagens do que na sua forma escrita. Não só isso, mas toda a poesia do filme que o título afoga também vem facilmente nas imagens. Alguém carregando uma máquina de costura na cabeça é algo que eu nunca havia visto antes, e toda vez que dela me lembrar, esse filme e tudo aquilo que

ele me mostra – e que torna também meu o seu fascínio – me virá instantaneamente. Uma das melhores (e mínimas) coisas que um cineasta pode esperar que seu filme alcance é a habilidade de não ser esquecido. Pelos momentos que Katia Mesel filma, Sulanca não é um filme esquecível.



por PEDRO FAVARO

Um texto crítico para um futuro próximo

por MATHEUS BORGES

Hoje, 1 de outubro de 2017, completa 13 meses de um golpe que ficará marcado para sempre na história do Brasil: o *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff, que viu seu cargo ser empossado pelo até então vice, Michel Temer. Anterior à conclusão desse processo, muitos deputados discursaram durante a justificativa de seus votos. “Em memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra”, declarou um deles.

O coronel em questão, homenageado por um político que muito evidentemente apoia e concorda com os princípios do regime autoritarista, foi um militar atuante no período da ditadura militar brasileira, temido torturador conhecido por utilizar instrumentos como o “pau-de-arara” para causar dor às mulheres prisioneiras.

“Depois deles terem me batido muito com telefone, choque elétrico, pau-de-arara, choque na vagina, sempre despida, eu cheguei a um momento em que eu pedi: me matem. Eu quero morrer, não tô aguentando”, conta Rosalinda Santa Cruz, no filme *Que bom te ver viva*, de 1989, de **Lúcia Murat**. Além desse relato, o documentário conta a experiência de mais sete mulheres que, assim como a diretora, foram vítimas dos piores tipos de tortura e abuso na prisão.

Recentemente discuti este filme com outros membros desta edição da revista e, ouvindo a opinião geral, chegamos ao consenso unânime a respeito de sua importância em vários aspectos: para a memória de cada uma das vítimas – não

somente as que foram torturadas, mas também as que foram mortas –, para a cinematografia brasileira, pelo seu valor histórico e também para a reflexão sobre o atual contexto político de nosso país.

O filme se divide entre os depoimentos das mulheres e as passagens fictícias encenadas por Irene Ravache, cujo monólogo apresenta teor provocador, crítico e até mesmo humorístico, sem perder a seriedade da abordagem de um tema tão delicado, ocasionalmente quebrando a quarta parede e se comunicando diretamente com o espectador, outrora se referindo a alguém em particular.

“(...) embora o fato de eu ter sido presa, ter sido torturada, incomode, crie uma certa revolta, eles [meus filhos] preferem que eu não fale, (...) é um assunto que incomoda tanto que é melhor que se esqueça”, conta Estrela Toscano, em uma das passagens mais marcantes dos relatos, de acordo com os presentes na sessão. “Talvez pra que eles mesmos não entrem em contato com uma coisa tão dolorosa”, continua.

Realmente, tanta brutalidade praticada durante o regime militar é angustiante de se ouvir, não tanto quanto deve ser doloroso para quem a descreve, porém todos somos induzidos ao sofrimento. Que bom te ver viva é um documentário que choca, sem precisar apelar para imagens de violência explícita, pelo fato de lidar com a verdade nua e crua.

O período da ditadura militar é o mais obscuro da historiografia brasileira, uma vez que muitos documentos oficiais referentes a essa época não têm seu acesso autorizado ao público para pesquisa, deixando assim uma grande lacuna. Nesse contexto, a oralidade enquanto possibilidade de fonte histórica é de grande valor, assim como outras alternativas, para as quais o cinema tem sido um potencial aliado.

Portanto, tais depoimentos devem ser encorajados, ao invés de silenciados. Preencher espaços vazios nos livros de História é o menos importante: é pela resistência contida no ato de relatar, pela reflexão sobre a nossa história e o respeito à vida humana, e sobretudo para que tenhamos a consciência de que tal episódio jamais deve se repetir.

Por outro lado, a quantidade de apoiadores de uma intervenção autoritária tem crescido em proporções assustadoras – não podemos esquecer que o deputado anteriormente mencionado que homenageou um torturador será candidato à Presidência da República em 2018, gozando de muita popularidade e aprovação.

Sendo assim, não foi nenhuma surpresa ver que, nas manifestações que antecederam o início do processo de impeachment de Dilma Rousseff, muitas pessoas – em sua maioria pertencentes às classes média e alta – ergueram cartazes e gritaram pela volta da ditadura num contexto bastante agressivo, demonstrando uma pré-disposição ao linchamento de quem ousasse

discordar, como podemos ver em muitos vídeos que circulam pela internet.

Ali não havia espaço para questionamentos, tampouco diálogo. Porém, em se tratando de filmes brasileiros que abordam um período histórico, aqueles ambientados na época do regime militar são os mais demandados. As pessoas têm a necessidade de serem ouvidas e apresentarem suas perspectivas, o que vem acontecendo no cinema nacional desde os anos de atuação dos militares até a presente década.

Temos como alguns exemplos *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006) e *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013).

Poderia citar muitos outros, mas essa pequena lista possui uma significativa diversidade de épocas e pontos de vista, pois os filmes contemplam o olhar de operários, artistas, crianças, guerrilheiros e não-guerrilheiros que também foram torturados. Cada um deles possui suas próprias particularidades e o principal consenso é sobre o quanto o povo sofreu com o caráter autoritário do regime em questão.

Tal diversidade e riqueza do cinema nacional nos permite pensar mais claramente sobre diversos questionamentos acerca da sociedade brasileira contemporânea, o que é muito importante levando em conta a fragilidade da democracia no

nosso atual cenário político.

O que significa para nós o fato de tantas pessoas pedirem a volta da ditadura militar? O que isso diz sobre nossos políticos, sobre nossa sociedade, sobre as eleições? Por que tanto se acredita na honestidade dos militares?

Os depoimentos que assistimos em Que bom te ver viva não devem ser esquecidos, assim como depoimentos guardados devem vir à luz. E que venham com a mesma sensibilidade e libertação com as quais Lúcia Murat nos proporciona. Seja no cinema, na literatura, no teatro, na música ou em qualquer meio que possibilite expressão. Para que nunca mais em nossa história precisemos temer o presente.

por MATHEUS BORGES

The background of the page is a close-up, slightly blurred image of several skeins of white yarn. The skeins are piled together, creating a textured, repetitive pattern of loops and strands. The lighting is soft and even, highlighting the fine texture of the wool or cotton fibers.

O que se perde no fundo do mundo

por GÉSSICA GOES

Na vegetação de clima árido de um pequeno e pobre povoado se passa a história de *Kenoma*, de 1998, primeiro longa-metragem dirigido por **Eliane Caffé**. Conhecemos o lugar através dos passos de Jonas (Enrique Díaz), um homem que anda à beira da estrada pedindo carona. Ele é guiado até a cidade de Kenoma por uma mulher de bicicleta, que depois descobre se tratar de uma moradora. Desde o primeiro encontro percebe-se uma atração entre os dois.

O primeiro ambiente nos apresentado é o bar do vilarejo, onde já é mostrado o tom de desesperança sobre o lugar através de uma frase de um dos habitantes para Jonas: “daqui não tem passagem não, homem, aqui é o fundo do mundo”. O viajante não deixa claro qual o seu objetivo em Kenoma, dando a impressão de que ele está a caminhar a esmo, passando sem planejamento por vários lugares esperando encontrar algo mesmo sem saber o que procura. Ainda no bar, Jonas tem contato com duas personagens importantes para a narrativa: Lineu (José Dumont), um morador com um sonho para a cidade: construir uma máquina de movimento contínuo, que funcione sozinha, na qual vem trabalhando por 20 anos sem sucesso, e Gerônimo (Jonas Bloch), o dono do moinho em que Lineu mantém sua máquina. Este, que voltou ao vilarejo após passar um tempo em uma cidade grande, pretende instaurar o progresso no lugar e um de seus objetivos é tirar a grande máquina de Lineu do moinho para usá-lo como um depósito de sementes. Ainda que a terra

de Kenoma pareça infértil, Gerônimo age como se a terra devesse algo a ele e conta com uma grande safra e, claro, lucro.

O que esses três homens têm em comum é a busca por algo nesse vilarejo que exala falta de esperança e, talvez por isso, a história deles se cruza durante a narrativa: Jonas acaba ajudando Lineu na construção da máquina, mesmo sem entender para que ela serve, para conseguir dinheiro, e Gerônimo tenta fazer com que o teimoso Lineu tire de vez sua máquina do moinho.

Entre a história protagonizada por homens, há a mulher que Jonas encontrou no início. Tari (Mariana Lima) é filha de Lineu, cuida da casa, ensina crianças e idosos a escrever e está costurando um vestido igual ao que sua mãe (que foi embora quando a menina era criança) usa em uma antiga fotografia. Ela parece ser a razão do filme. Não tem objetivos utópicos e não está perdida, sabe o que está fazendo mesmo que seja algo aparentemente simples como confeccionar um vestido. Tari e Jonas acabam ficando mais próximos, mas têm um envolvimento que não passa de um beijo. Jonas se deixou levar pelo sonho de Lineu e a máquina se tornou uma vontade dele também, mesmo que no fundo ele ache impossível que esta trabalhe sozinha. Ele não sabe o que quer, mas Tari sim. Quando seu vestido fica pronto ela tem tudo que precisa e, na escuridão da noite, ela parte vestindo a peça, assim como sua mãe. Sem se despedir e sem exigir de Kenoma algo que a cidade não pode dar.

Tari se vai e o tempo acaba: Gerônimo quer seu moinho e está disposto a retirar a máquina de sua propriedade. Numa última tentativa de fazê-la funcionar, Lineu acaba sendo ferido por sua criação. Jonas tem um importante papel no desfecho do filme, pois é ele o responsável por fazer Lineu acreditar, antes de morrer, que sua invenção deu certo, logo antes de ela desmoronar. Lineu perde a vida, Gerônimo perde o amigo de longa data e Jonas volta à estrada em que se aventurava no início do filme após ter perdido a chance de encontrar em Tari o que procurava. Não sabemos o destino de Tari, mas certamente ela não tinha nada a perder no fundo do mundo.

por GÉSSICA GOES

HATARI!

revista de cinema

A Hatari! Revista de Cinema chega a sua 7ª Edição, finalmente focada apenas em diretoras brasileiras. O recorte do século XX no Brasil resgata uma cinematografia de importante valor histórico para o contexto em que nos encontramos: temáticas que rodeavam as mulheres a partir dos anos 1970 e as quais estão transbordadas para seus filmes.

OUTRAS VERSÕES:



Com textos sobre gênios como Howard Hawks, John Ford, Anthony Mann, abordando o Western e as mulheres em seus filmes. Conta com entrevista exclusiva de Rodrigo Areias.



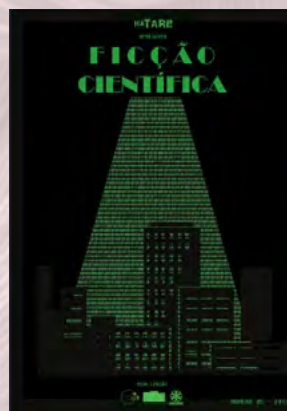
Além de falar de diretores importantíssimos para o gênero Teen Movies, como John Huges, aborda-se também filmes icônicos como O Clube dos 5 e Juventude Transviada.



De filmes em preto e branco até animes contemporâneos, esta edição explora parte da vasta filmografia desse cinema tão aclamado e particular.



Se dizem que o cinema nacional dos anos 80 foi pouco representativo, os textos aqui presentes demonstram o contrário, mostrando a riqueza de grandes filmes.



Uma série de reflexões sobre o gênero “ficção científica” através de diferentes épocas e formatos. Diálogos entre Meliès, Terry Gilliam e Cronenberg são alguns dos pontos de partida.



Do pioneiro Sjöström até a série teen de TV Skam, esta edição traça uma paisagem nórdica de sobrenaturalidade, religião, desejo e, por fim, os naturais questionamentos da vida humana.