

O cinema feminista e político de Helena Solberg

Por Cleonice Elias da Silva*



Helena Solberg. Créditos: Dolores Newman

O primeiro filme da cineasta brasileira Helena Solberg, o curta-metragem *A entrevista*, foi lançado em 1966. Ela morou durante anos nos Estados Unidos e realizou muitos documentários com temáticas de cunho feminista e político. Esta entrevista, realizada em 10 de julho de 2017 no bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, faz parte da pesquisa para um livro que escrevi sobre as mulheres cineastas, que será publicado pela editora Liber Ars.

Cleonice Elias da Silva: Pelo que vi, seu interesse em trabalhar com cinema surgiu do contato com a geração dos cineastas do Cinema Novo. Como foi essa sua experiência?

Helena Solberg: Quer dizer, como adolescente, logo no início o que eu queria era escrever. A literatura foi uma coisa muito importante para mim. Tanto que eu fiz Neolatinas na Pontifícia Universidade Católica – PUC, e pensava que a

escrita para mim tinha maior importância como forma de comunicação. Mas depois você vai vendo que existem outras linguagens, tão efetivas e importantes. Foi na PUC que conheci alguns estudantes que se tornaram, depois, expoentes do chamado Cinema Novo, e nos tornamos amigos. Meu primeiro filme foi uma tentativa de entender minha formação burguesa. E depois daí eu continuei, e me envolvi com o cinema mesmo.

C.E.S.: E as suas referências no cinema? Quando você começou a fazer cinema, você frequentava cineclubes?

H.S.: Eu acho que a proposta do Cinema Novo foi virar as câmeras para o povo, para a desigualdade no nosso país. A Vera Cruz foi uma tentativa de fazer um cinema nacional, mas era extremamente calcada em um cinema europeu tradicional construído em estúdios. Eu acho que os cinemas que nos interessava eram a Nouvelle Vague e o Neorrealismo italiano com as câmeras na rua, a luz natural, os atores não necessariamente profissionais. Eu me lembro da emoção dos primeiros filmes do Cinema Novo. Era uma coisa impressionante; pela primeira vez a gente estava tendo um contato com a realidade brasileira, apesar de sempre se levantar essa questão crítica de que o Cinema Novo só focalizou no outro, no pobre, na pobreza, na miséria. Nunca se olhou a si mesmo, a classe média, da maneira como o cinema argentino faz, que é maravilhoso! O cinema argentino tem uma capacidade de se autoexaminar que levou algum tempo para acontecer no nosso cinema, além das populares chanchadas. Mas, por exemplo, o meu primeiro filme, *A entrevista*, é um filme que eu volto a câmera para nós. Porque eu não queria fazer um filme sobre o oprimido; o que eu queria fazer era tentar examinar a minha realidade, expondo as contradições da classe dominante.

C.E.S.: Eu li uma declaração da Tizuka, e outra da Adélia Sampaio, nas quais elas falam da dificuldade das mulheres se inserirem naquele contexto do Cinema Novo. Você tem essa mesma opinião?

H.S.: Olha, isso mostra o que estava na fábrica da sociedade. Nós estávamos todos contaminados por uma ideologia de gênero quase colonial em seus valores. As mulheres educavam filhos homens com esses valores. Quer dizer, talvez a única coisa que eu possa falar é de ter sentido da parte deles um certo paternalismo; uma coisa meio “Ah, Helena quer fazer um filme, vamos dar uma mão”. Uma coisa assim, mas eu nunca prestei atenção, nunca aceitei, nunca dei a menor. Então, e eu acho que isso era o contrário do Mario Carneiro, por exemplo, que fez a fotografia de *A entrevista*. Ele foi incrível e me ajudou muito a entender os desafios quando trabalhei com ele. Rogério Sganzerla, que editou o filme, foi sensacional. E Joaquim Pedro: eu escrevi uma longa carta para ele dizendo que queria ir à locação de *O padre e a moça* (1966) para ver as filmagens, lá em São Gonçalo do Rio das Pedras. Aí ele disse: “Vem, vem!”. Eu fiquei duas semanas lá, assistindo às filmagens com atenção. Eu trabalhei também em *Capitu* (1968), com Paulo César Saraceni, fazendo continuidade. Quer dizer, eu fui fazendo, você tem que se colocar!

C.E.S.: Tem um projeto seu interessante, que foi um pouco polêmico, que foi o filme sobre a Nicarágua, *From the Ashes... Nicaragua Today (Das cinzas... Nicarágua hoje, 1982)*. Da onde surgiu o seu interesse pelo tema?

H.S.: Era um assunto muito forte a revolução Sandinista e o envolvimento norte-americano com a Nicarágua, o medo do comunismo, e a cobertura da mídia me parecia cheia de lacunas e extremamente tendenciosa. O envolvimento durante a ditadura de Somoza e a formação da Guarda Nacional pelos americanos não era divulgada. Eu era vista como “latina”, o que para

mim era curioso. Mas é típico dos americanos que veem a América Latina como um todo, sem diferenciar os países com suas culturas diferentes.

C.E.S.: Isso é porque você nem tem os traços.

H.S.: Nem é questão de traços. O conceito. Porque acho que o Brasil é muito fechado também em si mesmo com relação ao resto da América Latina. Então, eu não tinha essa coisa clara na minha cabeça do que era ser latina, mas sugeri que gostaria de explorar o assunto que me interessava muito. PBS (Public Broadcasting Service) é a TV pública americana. Foi com quem eu fiz muito de meus filmes. É mais aberta e progressista. Eu pensei em focalizar uma família nicaraguense da classe trabalhadora e ver através deles a visão que tinham da própria revolução Sandinista. Eu pensava que era uma maneira de desmitificar a onda da mídia americana de que eram os comunistas, e de que era a tomada do poder; de fazer, como se diz, palatável para uma audiência americana entender a Nicarágua por dentro. Então, essa família eram os Chavarrias: José, a Clara, três meninas e um menino. E o filme é mais ou menos em volta deles. Tentando explicar o que aconteceu em suas vidas com a revolução.

C.E.S.: E como que eles estavam vivenciado aquele processo.

H.S.: É! As dúvidas que eles tinham, os conflitos como pessoas comuns com as vidas afetadas pelas mudanças do novo governo. Eu achei que uma pessoa da classe média americana podia entender o dilema dos pais dizendo: “O que está acontecendo aqui? O que vai acontecer com meus filhos?” Os filhos tentando explicar para eles a revolução. E eles procurando entender. Existiam todos os conflitos que eu queria examinar.

C.E.S.: **Você acredita que o fato de você ter ido morar nos Estados Unidos ajudou um pouco sua carreira de cineasta? Você teve mais liberdade de produzir, de realizar? E aqui talvez você não teria encontrado o espaço que encontrou lá fora? Porque, quando você foi, já tinha ocorrido o golpe.**

H.S.: Já tinha ocorrido o Ato Institucional número 5 (AI-5). Em 1968, eu estava em São Paulo, e foi bravo! E aí eu viajo em 1971. E ao mesmo tempo esses anos são os anos do movimento hippie, a liberdade sexual, a pílula anticonceptiva, a psicanálise que começa a se tornar uma coisa comum que as pessoas começam a utilizar. Então, foram esses anos que eu vivi inicialmente lá. Foram momentos muito ricos A segunda onda do feminismo deve muito ao livro da Betty Friedan, *A mística feminina*. Eu fiz um filme lá chamado *The Emerging Woman (A nova mulher, 1974)* porque eu queria entender a força desse movimento e sua capacidade de se organizar. Fiz um grupo de trabalho, e acabou saindo o filme.

C.E.S.: **Nesse projeto, você trabalhou vinculada a alguma emissora?**

H.S.: Foi um grupo de trabalho meu. Procurei no departamento de Women's Studies em várias universidades. Eu queria saber se tinha alguém interessado em trabalhar comigo. E aí acabamos formando um grupo pequeno de quatro pessoas que se tornou The Women's Film Project. E ficamos trabalhando a questão do que era o feminismo, a questão da mulher, e decidimos fazer o filme *The Emerging Woman*.

C.E.S.: **E eram pessoas de diferentes áreas?**

H.S.: Não eram ligadas à área de cinema. Eu era a única que tinha alguma experiência anterior, além de Lorraine Gray, que era fotógrafa. Depois me liguei com cineastas independentes que viviam em Washington.

C.E.S.: E o seu filme sobre a Carmen Miranda (*Carmen Miranda: Banana is my Business*, 1994)? Eu vi em uma declaração sua que surgiu em um primeiro momento porque o seu marido, o David, que é norte-americano, tinha um interesse, era muito fã.

H.S.: Ele tinha uma visão que eu nunca havia imaginado. Porque ele dizia que assistia quando criança os *cartoons*, as animações na televisão daquela figura incrível, aquela mulher, com aquelas frutas na cabeça. E que ele não sabia que ela era brasileira naquela época. Aí eu me dei conta da confusão que havia sido construída propositalmente em torno da imagem dela. E Carmen trouxe para mim quase todos os assuntos que me interessavam: a questão da mulher, a questão da relação Brasil e Estados Unidos, a questão do estrangeiro, de você ter que se traduzir para o outro, e o que acontece na perda nessa tradução. O assunto era muito rico, assim, porque ela era um ícone. E as visões que os brasileiros tinham dela e as visões que os americanos tinham dela eram bastante diferentes. Havia um nó ali que me interessava.

C.E.S.: E aí o filme foi muito bem recebido aqui. Ele ganhou o prêmio de Melhor Filme no Festival de Brasília. Foi em 1995 ou 1996? Você se lembra?

H.S.: 1994.

C.E.S.: E o trabalho com a ficção? Porque você vinha trabalhando com documentários. Em 2005, estreou *Vida de menina*, inspirado em um livro.

H.S.: Eu fiquei empolgada quando eu li o diário da menina. Achei-a inacreditável! Transgressora! E ela escreveu o diário, dos 13 aos 15 anos; depois ela nunca escreveu mais nada. Foi a única coisa que ela escreveu na vida. E foi traduzido para três ou quatro línguas. E tornou-se para toda uma

geração um best-seller; não para mim, eu nunca tinha lido, eu fui ler muito mais tarde. Mas achei que ela era um assunto maravilhoso, que me interessava. E havia Diamantina, que já é um cenário pronto; aquela cidade é uma joia. Está ali pronta para ser filmada. Tinha tudo, tudo a que a Helena se refere no diário. Ela ainda estava praticamente intacta. Então, eu resolvi me aventurar, com muito medo, porque eu nunca tinha feito ficção (além de um curta-metragem, *Meio-dia*, de 1968). Mas eu tinha feito um estágio no Actor's Studio, em Nova York. Era o Arthur Penn que estava naquele momento dirigindo o workshop. E muitos atores importantes iam lá para se exercitar; era um lugar de exercício de direção de atores, e eu aprendi muito, teoricamente – teoricamente porque quando você começa a filmagem, dá um pavor. Mas eu me cerquei de pessoas em quem eu confiava: Pedro Farkas, fotógrafo, foi sensacional; me ajudou muito. Beto Manieri, diretor de arte; David Meyer, produtor. Eu me senti acolhida, e dando um passo que eu achava iria ser difícil, mas dei.

C.E.S.: O filme também teve uma recepção muito boa no Festival de Gramado, ganhou os kikitos. Voltando para essa questão das temáticas sobre as questões do feminino... Você consegue reconhecer se foi indo para os EUA que surgiu o seu interesse, ou se quando você saiu daqui você já o tinha?

H.S.: *A entrevista* é uma tentativa de examinar minha formação, de entender minha geração e minha classe social, quer dizer, a gente foi educada com muitos preconceitos. Da geração de minha mãe para minha, as mudanças são impressionante em tão pouco tempo. Então, em relação à condição da mulher eu acho que é impossível uma mulher não perceber, não se colocar, porque é uma coisa muito forte, afeta a nossa vida e o futuro de outras mulheres das gerações que virão depois de nós. Eu casei, já tinha dois filhos, quando eu fui para os EUA. Minha filha tinha nove anos, meu filho tinha sete. Eu tive que enfrentar lá outra realidade, porque aqui ainda tínhamos algumas mordomias,

babá etc. Mas lá era a “família nuclear”. Havia a casa, os filhos, e eu ainda queria trabalhar, fazer filmes.

C.E.S.: E quando você esteve lá fora como se dava o seu contanto com os filmes brasileiros? Costumava assisti-los, já que naquela época a circulação era muito menor?

H.S.: Tinha umas retrospectivas. Tinha umas pessoas como o Fabiano Canosa, que morava em Nova York, e eu era muita amiga dele. E o Fabiano estava sempre em contato com o Brasil. Tinha também um programa no Public Theater. Affonso Beato estava morando em Nova York, e os exilados, muita gente vinda do Chile. Aliás, Tetê Moraes, que trabalhou comigo no Women’s Project, no *The Double Day (A dupla jornada, 1975)*, fez parte da pesquisa. Eu chamei Ana Carolina para vir me encontrar na Bolívia, pro *The Double Day* também. Quem mais? Rose Lacrete. Eu chamava as pessoas, entendeu? Muita gente que havia se exilado da ditadura. E quando você mora fora, o grupo de brasileiros, ou qual seja a nacionalidade, se aproxima mais, junta-se. Quase um instinto. Então, qualquer pessoa que passava, a gente sabia que estava passando, a gente se via, tinha notícia. E eu vinha sempre ao Brasil porque toda a minha família estava aqui. O resto da minha família: meu pai, minha mãe, meus irmãos.

C.E.S.: Eu encontrei um relato seu em que você conta que chegou a ser presa com o Jean-Claude Bernardet.

H.S.: Não, nós fomos acuados! Foi em uma manifestação em São Paulo. Nós estávamos jogando bolinha de gude para os cavalos da policia derraparem, que hoje eu acho um ato desumano! Mas eu fui presa lá. Fui levada para a delegacia. Nos EUA também me levaram. Fui levada pra um estádio enorme

que tinha não sei quantas mais pessoas presas. Foi por causa das demonstrações contra a guerra do Vietnã que estávamos filmando.

C.E.S.: E aqui no Brasil você não chegou a se envolver com movimentos de resistência à ditadura civil-militar?

H.S.: Eu tive pessoas que ficaram escondidas em minha casa. Em São Paulo, teve alguém que ficou pelo menos uns dois meses. E que, depois, eu ajudei a sair. Porque havia um núcleo que era o dos Farkas; a Melanie o Thomaz Farkas reuniam muita gente da esquerda na casa deles. E havia pessoas que preparavam os passaportes para as pessoas poderem sair do país. Essa pessoa que ficou lá em casa... só anos depois eu vim a saber qual era o nome dele de verdade. E era um militante importante que tínhamos que dar abrigo. E foi até incrível porque, quando eu voltei, anos depois, me ligaram dizendo que estavam dando um jantar para mim, que era uma pessoa que queria me ver e me agradecer alguma coisa. E eu não tinha ideia de quem era. Fui nesse jantar e era essa pessoa, que tinha voltado e me disse: “Você não imagina, aquele quartinho que eu fiquei perto do quarto dos seus filhos, a conversa que eu ouvia deles à noite”. E me deu a chave da casa dele, dizendo “Minha casa é sua agora também”. Caramba! Era impossível ficar de fora. Agora, a Melanie e o Farkas me diziam que o pessoal de esquerda mais radical chamava a gente de “os inocentes úteis”, que a gente podia ser utilizado de alguma forma sem precisar saber das informações todas.

C.E.S.: E aí tem o filme que você fez sobre o Gabeira (*Retrato de um terrorista*, 1985), discutindo o terrorismo. Você poderia falar um pouco desse filme? Foi lá fora mesmo?

H.S.: Na verdade, aquele filme é muito interessante. Charles Elbrick, o embaixador americano, foi sequestrado por Gabeira e seu grupo. Eu queria

filmar um encontro dos dois, anos depois, nesse filme. É sobre a questão da eficácia do terrorismo. O Elbrick estava morando em Washington e aí eu fui procurá-lo. Ele estava péssimo. Ele estava paralisado da cintura para baixo, estava em cadeira de rodas. Ele tinha que tomar morfina de tempo em tempo por causa das dores. Aliás, o Gabeira não gostou de ouvir isso, mas a mulher do Elbrick, a Elvira, me disse que foi consequência do sequestro. Ele recebeu uma paulada, porque ele resistiu na hora. E que aquilo nunca foi investigado devidamente. Ele ficou com um coágulo muitos anos no cérebro. Ele estava dando aulas na George Washington University e esse coágulo se soltou e ele teve um derrame, e isso depois acarretou a paralisia das pernas. A minha ideia era fazer um encontro dos dois: o sequestrador e sua vítima. Eles haviam criado uma certa amizade durante o sequestro e havia um respeito mútuo. Eu teria que trazer o Gabeira do Brasil. Mas ele não podia entrar nos Estados Unidos, e aí o Elbrick faleceu. E essa possibilidade de arranjar esse encontro não aconteceu. Eu consegui o Diego Asencio, embaixador americano na Colômbia, também vítima de um sequestro, mas ele achava que o terrorismo era uma arma forte que funcionava e Gabeira, ao contrário, achava que não era, e o desmistificava. Eram posições opostas! Resolvi fazer esse confronto de ideias sobre uma a questão que me parecia tão importante.

C.E.S.: E o projeto financiado pelo National Film Board, do Canadá? Você fez o filme sobre as costureiras.

H.S.: *Made in Brazil* (1988). Aliás, ando procurando cópia e não encontrei. Vai haver uma retrospectiva dos meus filmes em agosto do ano que vem no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) aqui e em São Paulo.¹ Eles estão tentando recuperar os filmes. E eu queria encontrar esse. É o único dos meus filmes que

¹ Essa retrospectiva a que a cineasta se refere foi realizada nos meses de março e abril de 2018 nas unidades do CCBB de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, com curadoria de Carla Italiano e Leonardo Amaral e produção da Associação Filmes de Quintal. É possível acessar o catálogo da mostra em: http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2018/03/Cat%C3%A1logo_HelenaSolberg.pdf.

está faltando. E foi o seguinte: essa produtora canadense contatou cinco mulheres diretoras de países diferentes. Então, éramos eu, Mira Nair – que é uma cineasta da Índia, muito conhecida, que foi nomeada para o Oscar – e mais três, da França, do Canadá e de um país escandinavo. Nós cinco tínhamos que examinar em nossos países uma situação sobre a condição da mulher. Eu fiz uma pesquisa e descobri que nessa cidade, Santa Cruz do Capibaribe, as mulheres tinham tomado conta da cidade com uma indústria de fundo de quintal, costurando. Elas recebiam as sobras de fazenda das fábricas de tecidos de São Paulo que eram enviadas para o interior. Com esses retalhos elas faziam roupas que eram vendidas nas feiras do nordeste. Elas foram tão bem sucedidas que começaram a gerar um grande montante do dinheiro da cidade. E os homens ficaram abalados. Quando eles iam buscar crédito no banco, os banqueiros queriam dar créditos para as mulheres. Porque elas eram mais competentes. E eu achei a situação ótima! Para tentar examinar um pouco as relações familiares em relação à divisão de trabalho. O que acontece dentro de casa quando essa situação se apresenta.

C.E.S.: Nesse projeto, só houve esse filme sobre as mulheres de Pernambuco? Ou teve outro projeto sobre mulheres da América Latina?

H.S.: *The Double Day*. Filmei na Bolívia, na Venezuela, na Argentina e no México.

C.E.S.: E o filme *The Forbidden Land (A terra proibida, 1990)*?

H.S.: *The Forbidden Land* é no Brasil, sobre a igreja da libertação e a questão da terra, as comunidades de base. Esse filme é uma coprodução com o Canadá também. Tenho uma cópia em português, que vai passar na retrospectiva.

C.E.S.: E *Home of Brave* (*Terra dos bravos*, 1986)?

H.S.: *Home of Brave* é sobre os índios das Américas. É um dos meus filmes preferidos. Porque acho que é uma questão muito atual: o preconceito com outras etnicidades. É também a questão da sobrevivência do nosso planeta. Eu vi um artigo n'O Globo faz uns dois dias dizendo que o Arquivo Nacional está em péssimas condições. Fiquei morrendo de medo! Tenho muitos filmes lá.

C.E.S.: Não estão na Cinemateca do MAM?

H.S.: Tem *Vida de menina* e *The Double Day* no MAM.

C.E.S.: E na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, tem alguma coisa?

H.S.: Tem pelo menos quatro lá.

C.E.S.: E o curta *Meio-dia*?

H.S.: É um filme anarquista que fiz depois de *A entrevista*. Ele é produto de um momento muito tenso durante a ditadura. E ele tem uma coisa meio libertária, violenta também. Você viu?

C.E.S.: Não, mas eu vi o comentário que é sobre o dia de um menino na escola.

H.S.: Ele imagina destruir a escola. Mata os professores, e aí termina com a música do Caetano "É proibido proibir".

C.E.S.: Agora sobre os filmes mais recentes: a concepção do *Palavra (en)cantada* (2009)?

H.S.: Foi uma ideia interessante, sobre essa questão da união da música e da poesia. Entrevistamos compositores e músicos, examinando o processo criativo de cada um e que interpretassem para nós o que eles estavam falando – quer dizer, ilustrassem.

C.E.S.: E *A alma da gente* levou mais tempo? Ele estreou em 2013.

H.S.: *A alma da gente* é o seguinte: fui chamada por uma amiga um fim de semana para ir a Nova Iguaçu, para ver o ensaio de um grupo, do Ivaldo Bertazzo, um coreógrafo que é de São Paulo, muito conhecido. Ele estava ensaiando com crianças da Maré. E aí nós achamos aquilo super curioso, eu e David pegamos uma câmera e fomos lá com a câmera na mão sem compromisso, nem nada. Pedimos ao Ivaldo licença para fazer umas imagens e a gente se apaixonou pelo projeto, pelas crianças, era lindo! E aí, ficamos voltando, acompanhando o show que não podíamos largar mais. Acompanhamos até a estreia. E terminamos essa filmagem que não tinha patrocínio, não tinha nada. Arquivamos tudo. Deixamos esse material guardado. E eu fui fazer *Vida de menina*. Dez anos depois, a gente já tinha terminado *Vida de menina*. Resolvemos fazer alguma coisa com esse material. Pensamos em voltar lá e ver o que havia acontecido com algumas das crianças mais focalizadas no filme. Então, o filme tem um hiato de 10 anos, e virou outro filme. Aliás, muito melhor do que se fosse só aquele. Porque o que aconteceu é a história do filme.

C.E.S.: E recentemente, está envolvida em algum projeto?

H.S.: Acabei de fazer um documentário, que foi para o ar no GNT, sobre a questão do aborto no Brasil. Chama-se *Meu corpo, minha vida* (2017). Atualmente, estou trabalhando em uma série sobre a história do feminismo no Brasil. São quatro episódios. E a gente está ainda trabalhando no conteúdo. Estou escrevendo. Estou trabalhando nisso agora.

C.E.S.: E sobre a política atual dos editais no Brasil, de financiamento de filmes? Você costuma se inscrever nos editais?

H.S.: Lógico, eu acho que está um caos total. A gente não sabe o que vai acontecer. O dinheiro existe, mas a burocracia é um problema terrível. Mas eu acho que faz parte da crise geral. Eu acho que o nosso medo, dos independentes, é que o apoio todo seja dado para o chamado “cinemão”. As comédias romântica da Globo Filmes como *De pernas pro ar* {Roberto Santucci, 2010, e sequências}, *Meu passado me condena* [Júlia Rezende, 2013, e sequências], que têm um público, que é legal, que é bom, eu acho que tem que ser feito, mas nós temos que dar voz também a filmes mais ousados que possam investigar novas linguagens. É onde se formam novos diretores e novas formas de se fazer cinema.

C.E.S.: E a questão dos editais específicos para mulheres cineastas, você acha que deveriam existir?

H.S.: Não sei, acho que não. Acho que a gente tem que batalhar junto. É uma coisa complicada que nem cotas para negros, onde existe esse dilema também. Não sei se é mais uma forma de preconceito. Ou não. Nos EUA funcionou, é importante. Não sei te responder.

C.E.S.: Acredita na possibilidade de mulheres diretoras terem mais sensibilidade para tratarem de algumas temáticas do que alguns cineastas homens?

H.S.: Eu acho que é óbvio. Se você foi socializada, e viveu uma certa situação que você pode evidentemente falar dela com mais clareza... não sei explicar. É tão óbvio isso para mim. O que não quer dizer que a mulher é mais sensível do que o homem, mas que ela evidentemente tem mais informação sobre... o que é ser mulher. Tem homens que fizeram filmes maravilhosos sobre questões femininas.

Mas essas perguntas.... cada uma vai ter sua opinião. Eu acho que no final é óbvio que se você viveu uma certa situação... eu vejo assim, eu fui uma mulher criada em uma casa totalmente masculina: três irmãos homens e um pai. A minha vivência, quando eu falo com os meus irmãos das coisas, dos mesmos fatos que aconteceram, é outro universo. Eu fui criada em um colégio para meninas, é uma vivência inteiramente diferente. Então, lógico que nós temos alguma coisa muito interessante a dizer e principalmente questionar.

C.E.S.: E o termo “cinema de mulheres”? Tem algumas cineastas que não gostam dele.

H.S.: Mas ele é usado para quê?

C.E.S.: Para dizer justamente isso, esse caráter, esse cinema feito por mulheres, que tem esse diferencial.

H.S.: Eu acho que vira um gueto, é perigoso! Eu acho que a gente não deveria ter que precisar disso. Não sei, é complicado!

C.E.S.: E na atualidade, quais trabalhos de cineastas nacionais, internacionais você gosta?

H.S.: Eu gosto da Claire Denis. Lucrecia Martel, ela é demais! Eu acho que São Paulo tem umas cineastas fantásticas, a Eliane Caffé. Aquele filme *Era o hotel Cambridge* (2016) é impressionante! A Laís Bodanzky, a Zita Carvalhosa, que é uma produtora incrível, a Tata Amaral, a Lina Chamie. Gente muito interessante! Aqui no Rio temos Lúcia Murat, Ana Carolina, Betse de Paula, Theresa Jessouroun, Tizuka Yamazaki, Sandra Werneck etc. Sem falar das produtoras e uma nova geração de diretoras que vem por aí.

* Cleonice Elias da Silva é historiadora graduada pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre e doutoranda em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). E-mail: cleoelias28@gmail.com