

# O cinema documentário de Helena Solberg

Mariana Ribeiro Tavares

Doutora em Artes pela EBA/UFMG. Pós-doutoranda do Programa de  
Pós-graduação em Artes EBA/UFMG. Linha de Pesquisa: Cinema.  
*marianatavares167@gmail.com*

Evandro José Lemos da Cunha

Professor Associado do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da EBA/UFMG.  
*cunha@eba.ufmg.br*

## RESUMO

Este trabalho percorre a filmografia documental da cineasta brasileira Helena Solberg que compreende doze documentários realizados no Brasil e nos Estados Unidos, nos últimos cinquenta anos. Identificamos as diferentes fases da cineasta: Trilogia da Mulher (década de 1970); Fase Política (1980-1990) e Arte Brasileira em sua fase atual. O objetivo é demonstrar que Helena Solberg tem trajetória singular e coerente no contexto da produção documental brasileira.

Palavras-chave: *Cinema. Documentário. Helena Solberg.*

## ABSTRACT

This work discusses the documentary films of the brazilian filmmaker Helena Solberg consisting of twelve documentaries produced in the United States, over the past fifty years. We have identified several different phases of the filmmaker's career: Cinema Novo (1960); The Women Trilogy (1970), The Political Phase (1980-1990) and Brazilian Art in her current phase in an effort to demonstrate that Helena Solberg has a singular and coherent body of work in the context of Brazilian documentary production.

Keywords: *Film. Documentary. Helena Solberg.*

Helena Solberg tem uma trajetória coerente em sintonia com as mudanças tecnológicas e com as transformações na linguagem do documentário nos últimos 50 anos: documentário sociológico, direto, militante, e documentário contemporâneo. O contato com as tendências internacionais em três décadas que viveu nos Estados Unidos, com atuação no cinema independente, tendo também produzido para emissoras de televisão no país conformam uma trajetória única que tem sua gênese no curta *A Entrevista* de 1966.

Rodado no Brasil, com fotografia de Mário Carneiro (*Arraial do Cabo*, 1959) e montagem de Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha*, 1968) *A Entrevista* apresenta depoimentos de mulheres da mesma geração da cineasta, suas contemporâneas do colégio *Sacre Coeur* do Rio de Janeiro. As entrevistas são gravadas ao longo do ano de 1964 e giram em torno das aspirações dessas jovens e suas atitudes em relação à questões como o significado do casamento e da virgindade, submissão ao marido, desejo de ingressar na Universidade e seguir carreira profissional e as contradições na educação que receberam de seus pais.

Os depoimentos são registrados com um gravador Nagra operado pela cineasta que opta em não filmar os rostos das mulheres que temem ser identificadas pelos maridos. As gravações são realizadas nas residências das jovens, em geral nos quartos ou ambientes onde não possam ser surpreendidas. A identidade dessas mulheres não é revelada. A preocupação em se manterem anônimas conduz a um diferencial: as entrevistas são montadas em voz *over* sobre imagens do ritual de uma mulher (Glória Solberg, cunhada de Helena na época) na preparação para o casamento (em que ela se veste e se maquia)<sup>1</sup>.

A imagem da noiva é construída: ela é penteada, maquiada e veste a roupa branca e o véu (ideal de pureza). Uma imagem que será perpetuada em outros filmes da cineasta (*Simplesmente Jenny*, 1977) e *The emerging woman* (*A nova mulher*, 1974). Sobre esta imagem, as vozes em *over* das

Artigo submetido  
em: 26/06/2016  
Aceito para publicação  
em: 12/09/2016

<sup>1</sup> Todas as imagens utilizadas neste artigo foram cedidas pela Radiante Filmes, produtora de Helena Solberg e David Meyer.



**Figura 1: Construção da imagem da noiva em *A Entrevista*, 1966/ Arquivo Radiante Filmes**

entrevistadas expressam suas insatisfações, dúvidas e angústias, desconstruindo o ideal romântico do casamento.

O cinema de Helena Solberg nasce moderno, estabelecendo oposição de significados entre as imagens e os sons, elipses na montagem, ausência de narração em *off*, ausência de entrevistas em som direto (a única exceção para entrevista final com Glória Solberg) e uso da ficção. A esse respeito Hernani Heffner, Conservador-Chefe da Cinemateca do MAM-RJ acrescenta:

Ela tem muito claro que está fazendo um cinema que a sua abordagem é que vai provocar a percepção do objeto que ela está enfocando. A maneira com que ela vai manipular a fotografia, montagem, câmera é que vai determinar o olhar dela sobre aquele universo.<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Hernani Heffner, em entrevista à autora, em 04.01.11, Rio de Janeiro.

Do ponto de vista temático, esse primeiro filme antecipa a fase da Trilogia da Mulher com os filmes *The Emerging Woman* (A nova mulher, 1974); *The Double Day* (A dupla jornada, 1975) e *Simplesmente Jenny* (1977). Todos realizados nos Estados Unidos e coerentes com a pauta feminista da época – violência contra as mulheres; exploração do trabalho feminino incluindo diferenças salariais; sufrágio universal etc.

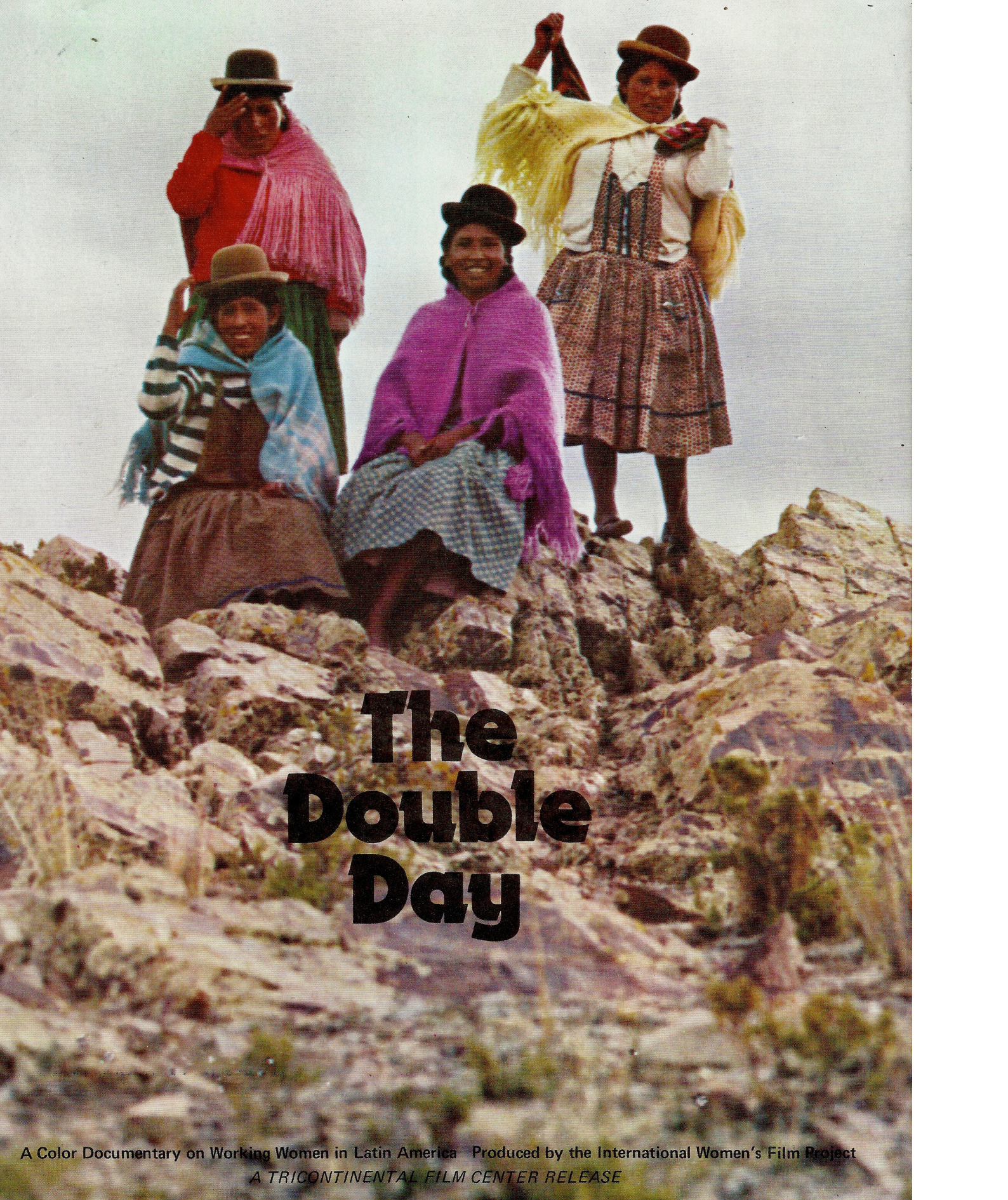
O média-metragem *The Emerging Woman* (A nova mulher, 1974) inaugura a trilogia e é o primeiro realizado no país. Solberg persegue na utilização de elementos da ficção para contar a história do Movimento Feminista no país e na Inglaterra de 1800 até 1974 – quando o filme é lançado. A utilização de vozes femininas (em sua maioria) e masculinas na interpretação de discursos, cartas, diários, manifestos e textos deixados pelas ativistas em 174 anos de história, confere credibilidade ao documentário, rodado em preto e branco, no formato 16mm. Representam um marca na ficção uma vez que percebemos que as vozes foram dirigidas em busca de interpretações que se adequassem à cada texto selecionado. É na alternância entre esse material confessional escrito pelas militantes e as informações históricas sobre a luta pela educação, melhores condições de trabalho, controle familiar, aborto e equiparação salarial com os homens que reside a singularidade do média-metragem.

Singularidade reforçada pelo diálogo entre a equipe do documentário e as personagens retratadas. O material do filme foi pesquisado ao longo de um ano pelas integrantes do coletivo *International Women's Film Project*<sup>3</sup> que é apresentado no início e ao final do documentário. Temos assim um importante dispositivo presente na filmografia documental de Solberg: a predominância do modo reflexivo de representação, que explicita a maneira como o filme é articulado (NICHOLS, 2005, p 162). Nesse caso, manifesta na apresentação da equipe de filmagem e nos desafios pela busca do material histórico para sua realização.

O ano seguinte ao lançamento de *The Emerging Woman* – 1975 – é declarado pela Assembléia Geral da ONU “Ano Internacional da Mulher”. Uma série de conferências e workshops se realiza em vários países em torno do tema. Um momento ideal para ampliar as questões de *The Emerging Woman* para a América Latina que resulta em *The Double Day* (A jornada dupla, 1975), seu primeiro longa-metragem.

*The Double Day* parte de uma tese: de que nos países subdesenvolvidos há necessidade de ligar a opressão da mulher a uma análise econômica da

<sup>3</sup> O *International Women's Film Project* foi uma organização independente, criada em 1974 por um grupo de mulheres, com o objetivo de produzir documentários em Washington D.C. Dirigidos por Helena Solberg, os documentários eram viabilizados através de contribuições de fundações norte-americanas e internacionais. *The Emerging Woman* foi o primeiro filme realizado pelo coletivo.



# The Double Day

A Color Documentary on Working Women in Latin America Produced by the International Women's Film Project

A TRICONTINENTAL FILM CENTER RELEASE

sociedade. O filme busca demonstrar que a maioria das mulheres latino-americanas são duas vezes oprimidas: compartilham com os homens a opressão de classe e, ao mesmo tempo, sofrem opressão por serem mulheres. Uma dupla opressão utilizada para a manutenção de um sistema econômico chefiado por homens, favorecendo os chamados na época, países de “Primeiro Mundo” em detrimento aos do “Terceiro Mundo”<sup>4</sup>.

Os depoimentos e a narração em voz over com informações típicas do modelo sociológico de documentário (BERNADET, 2003, p12) são articulados para defender a tese. Portanto, não há espaço para a ficção, para a ambiguidade, para os momentos oníricos e o arquivo de imagens pessoais da cineasta que vemos em outros filmes – como as imagens de bonecas esfaceladas, de noivas e marionetes presentes em produções posteriores como *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* (1994). O documentário se assemelha a uma grande conferência, na qual falam mulheres dos quatro países visitados: Argentina, Bolívia, México e Venezuela.

*The Double Day* cumpre a pauta da militância feminista ao apresentar as precárias condições de trabalho das mulheres de classe baixa nos países visitados, mas perde ao generalizar, tratando todos os países como um bloco único (América Latina). Não os identifica, tampouco identifica as pessoas (homens e mulheres) que concedem seus depoimentos.

O pesquisador norte-americano David William Foster lembra que o filme é considerado o primeiro documentário latino-americano sobre o feminismo, no qual a cineasta discute com as entrevistadas, o dia à dia no trabalho, demonstrando a natureza da dupla jornada, onde a primeira parte ocorre nas fábricas ou no campo e a segunda, no ambiente doméstico (FOSTER, 2012, p. 55).

Assim como *The Emerging Woman* e fazendo uso, mais uma vez, do modo reflexivo, a equipe técnica feminina *The Double Day* é apresentada em tomadas no início do documentário com a identificação de seus nomes e funções, o que, curiosamente, não acontece com as dezenas de mulheres ao longo do filme. As integrantes desta equipe (que tem um único homem, o fotógrafo Affonso Beato) são apresentadas, assim como a função técnica de cada uma: operação de câmera, gravação de áudio, direção etc para reiterar: cinema é construção e, nesse caso, uma construção feita por mulheres. Encontramos a mesma proposta política do filme anterior, em que a mulher (por intermédio da equipe de filmagem) é apresentada como alguém que faz suas próprias escolhas profissionais e, portanto, pessoais. Essa reflexividade certamente provocou a empatia das audiências feministas ao assistir o filme.

Página ao lado – Figura 2:  
Cartaz de *The Double Day* (1975)

<sup>4</sup> Cunhado originalmente pelo jornalista francês Alfred Levy, na década de 1950, em analogia ao “terceiro estado” revolucionário na França, os seja, os plebeus em contraste com o primeiro estado (a nobreza) e o segundo estado (o clero), o termo “Terceiro Mundo” postula a existência de três esferas geopolíticas: o primeiro mundo capitalista (a nobreza) da Europa, EUA, Austrália e Japão; o Segundo Mundo (o clero) do bloco socialista; e o Terceiro Mundo designa as nações e minorias colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas (América Latina, Ásia e África) (STAM, 2003, p. 112).

Montado a partir do material bruto de *The Double Day*, o filme seguinte é *Simplesmente Jenny* (16 mm, cor, 30 min, 1977). Premiado no American Film Festival em 1978 e selecionado para festivais na Jamaica, Leipzig e no Centro George Pompidou, em Paris, em 1979, apresenta elementos da estilística de Solberg ausentes no filme anterior. Distante da pressão do tempo e com liberdade formal e temática para fazer o documentário que desejasse, Helena pôde se aproximar de seu universo poético sem perder de vista a análise histórica.

O filme reverbera os temas de *The Double Day*, mas se diferencia ao focar três personagens adolescentes – Marli, Patrícia e Jenny – e relacionar seus sonhos, fantasias e pensamentos à imagem da mulher de traços europeus reiterada pela mídia. *Simplesmente Jenny*, também mostra a moral cristã (ideal da pureza feminina) e como esse ideal se distancia da realidade e da origem pré-colombiana das jovens.

Os temas de *The Double Day* repetem-se sob novo prisma, com mais liberdade na articulação do universo poético da cineasta. Temos, agora, um filme de abordagem mais psicológica em torno das três personagens entrevistadas em oposição à abordagem sociológica de *The Double Day*. As três adolescentes haviam sido vítimas de estupro e encaminhadas à prostituição com apenas 12 anos de idade. O filme estrutura-se em seus depoimentos gravados num reformatório para meninas na Bolívia.

O fato de ser considerada uma cineasta feminista passa a incomodar Helena Solberg que teme ficar presa em um rótulo que a impeça de realizar outros projetos e enfrentar novos desafios do ponto de vista temático e de linguagem. Por

quatro anos permanece sem filmar, quando repensa sua atuação. Novas questões surgem como a necessidade de compreender do ponto de vista histórico e político, as ditaduras latino-americanas.

A insatisfação com a cobertura jornalística veiculada na televisão e na imprensa norte-americana sobre as relações políticas entre os Estados Unidos e a América Latina em plena Guerra Fria (década de 1980) bem como o apoio político, econômico e bélico que o governo estadunidense concedia às ditaduras na região, gera uma série de seis documentários na Fase Política. São filmes realizados em 16mm, com cerca de uma hora de duração, exibidos em todo o país pela rede pública de televisão PBS – Public Broadcasting Service (Serviço Público de Teledifusão).

Esses documentários dialogam com o cinema militante, com a reportagem televisiva, com o documentário participativo e com o documentário clássico contemporâneo. O primeiro é um projeto de fôlego, *From The Ashes... Nicaragua Today* (*Nicarágua hoje*, 1982). Nele a diretora busca compreender a Revolução Sandinista através do olhar de uma família nicaraguense composta por três filhas adolescentes, um garoto e seus pais. Com o apoio da Organização de Mulheres da Nicarágua na pesquisa de campo para encontrar a família na capital Manágua, após algumas semanas, a diretora entra em contato com a família Chavarria. Nas palavras da cineasta: “Os Chavarrías foi uma família que me tocou muito. Eram muito unidos e muito honestos na maneira que procuravam explicar seus conflitos com as mudanças que ocorriam.”

*From the Ashes... Nicaragua Today* acompanha o cotidiano da família no trabalho, em reuniões

políticas e familiares; na preparação das filhas para a escola e em situações de lazer. Essas cenas possibilitam que os espectadores percebam que se trata de uma família comum, com os mesmos sentimentos de qualquer família. E que apesar de todos os problemas advindos com os conflitos políticos, os Chavarrías se mantinham unidos, com forte sentimento de solidariedade que os unia. Desta forma, a identificação dos espectadores norte-americanos com os Chavarrías torna-se inevitável.

Em *From the Ashes... Nicaragua Today* o tema se amplia e a cineasta parte do círculo familiar para acompanhar cerca de um ano da vida política do país e sua reconstrução, após o massacre deixado pela polícia política do ditador Anastácio Somoza Debayle durante a Revolução Sandinista que interrompe, em 1979, 45 anos de ditadura da família Somoza.

A reflexividade manifesta na voz *over* da própria cineasta (que não se identifica no filme); a apresentação da história e do cotidiano dos Chavarrías; o uso de diversas vozes na interpretação para o inglês, das entrevistas gravadas originalmente em espanhol com civis e políticos nicaraguenses; o uso da voz poética de José Coronel Urtecho<sup>6</sup> em seu poema que abre e pontua o filme, fazem de *From the Ashes... Nicaragua Today*, um dos documentários mais relevantes da filmografia de Solberg.

<sup>6</sup> José Coronel Urtecho (1906-1994) nasceu em Granada, Nicarágua. Foi um dos fundadores do Movimento da Vanguarda Literária no país, entre 1929 e 1933.

Helena Solberg acrescenta um material de arquivo de peso com os cinejornais que contam a relação histórica entre Estados Unidos e Nicarágua. Um fundamento que, em sua opinião, contribuiu para que o filme ganhasse o “Oscar” da TV norte-americana: o *National Emmy Award*, em 1983, por *Outstanding background analysis of a current story* (excelente análise de fundo para uma história atual).

Observamos, ainda, dois dispositivos que marcam presença em filmes posteriores da diretora, como a reflexividade manifesta na voz *over* da cineasta (potencializada doze anos mais tarde, no documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, 1994) e a encenação ou interpretação das vozes, na tradução das entrevistas originais em espanhol, para a versão em inglês. O filme é a última produção do *International Women's Film Project*. Sua repercussão irá possibilitar que a cineasta com o apoio do produtor estadunidense, David Meyer, levante recursos para os filmes seguintes junto a emissora pública norte-americana PBS.

*From the Ashes... Nicaragua Today*, assim como os outros cinco filmes da Fase Política, são concebidos e realizados em plena Guerra Fria, período



de radicalismo da política anticomunista do presidente Ronald Reagan, na África, Ásia, Europa e América Latina.

A urgência em abordar o apoio político e econômico do país às ditaduras, visando a identificar as ações e interesses dos atores políticos envolvidos, distancia Solberg das temáticas feministas.

No entanto, observamos nesta fase, uma forte presença das mulheres – militantes, operárias, agricultoras, estudantes, donas-de-casa e cientistas políticas – que contribuem com seus depoimentos e experiências pessoais ao amplo debate proposto. Via de regra, elas são entrevistadas enquanto representantes das classes oprimidas. Os filmes não abordam as mulheres enquanto indivíduos e sim, como integrantes de grupos de mulheres, operárias e militantes. A única exceção é a abordagem dos Chevarrías onde cada membro da família é entrevistado. Nele, Helena conversa com as três filhas do casal e as acompanha em seu cotidiano como já dito e também pelo interior do país, quando partem para a campanha nacional de alfabetização dos camponeses na área rural.

No contexto da realidade de produção dos documentaristas latino-americanos, a cineasta tem, nas décadas de 1970/1980, posição privilegiada, com liberdade e condições de filmar difíceis de encontrar entre seus pares, cineastas brasileiros e latinos que permanecem na América Latina. A temática recorrente nessa Fase Política que questiona as ditaduras e lança luz na capacidade de mobilização de civis e grupos políticos – marca do Cinema Militante – bem como o papel do governo norte-americano na implantação e sustentação dos regimes totalitários, são temas polêmicos que dificilmente poderiam ser abordados com transparência, pelos colegas na América Latina. A esse respeito, o pesquisador Hernani Heffner acrescenta:

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

incompatibilizar com os cubanos. Ele é radical demais para o gosto deles. Os cineastas que estavam no Chile sofrem com o golpe de estado em 1973 e se dispersam completamente desse olhar político<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Hernani Heffner, em entrevista à autora em 04/01/11.

O reconhecimento de *From the Ashes... Nicaragua Today* viabiliza os documentários posteriores: *The Brazilian connection, a struggle for Democracy (A conexão brasileira, a luta pela democracia, 1982-1983)* e *Chile, by Reason or by Force (Chile, pela razão ou pela força, 1983)*.

Diferentemente de *The Brazilian Connection*, que apresenta um debate de ideias a respeito da crise da dívida externa brasileira no início dos anos de 1980, bem como sobre seus antecedentes, o documentário *Chile, By Reason or By Force* acompanha e registra as manifestações públicas no Chile contra a ditadura Pinochet no momento em que ocorrem, por ocasião do décimo aniversário do governo Pinochet.

Mesmo com a interferência editorial da instituição financiadora e difusora dos filmes (PBS), percebemos uma clara posição da diretora a favor dos trabalhadores rurais e urbanos. E aí, mais uma vez, identificamos procedimentos do Cinema Militante.

Ao final de *Chile, By Reason or By Force*, há o depoimento de uma jovem estudante, Mercedes, com cerca de 17-18 anos de idade que reflete sobre sua condição e a falta de opções para a sua geração: “Existe um problema de identidade. Porque eles (a polícia de Pinochet) não podem me impedir de sonhar. Veja só, se eu vou às ruas jogar pedras nos militares, não é o tipo de vida que eu quero. Mas é a única opção que estão me dando.”

Nos filmes políticos, a voz off é um elemento que conduz a narrativa, mas sem a intenção de ser o discurso absoluto sobre os temas tratados. Trata-se de uma voz que convive com outras na composição, de painéis sobre as realidades investigadas. É também desta forma que é estruturado *Portrait of a Terrorist (Retrato de um terrorista, 1986)*.

*Portrait of a Terrorist* parte de um pretexto – o terrorismo – para abrir o leque a respeito dos sucessivos atentados contra cidadãos e instituições norte-americanas no mundo, no intuito de provocar a reflexão das audiências norte-americanas a respeito das possíveis causas desses atentados.

Nesse filme, excepcionalmente, Helena Solberg centra-se nos dois personagens que haviam vivido os dois lados de um sequestro: um

<sup>8</sup> Em 1969, Fernando Gabeira havia participado do primeiro sequestro no mundo, de um diplomata americano – o embaixador Charles Elbrick – que vivia e trabalhava na Embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro. O sequestro ocorreu como forma de pressionar o regime militar a libertar quinze presos políticos ligados a organizações clandestinas de esquerda. Os presos foram libertados, mas boa parte dos envolvidos no sequestro foram presos e mortos algum tempo depois.

sequestrador – Fernando Gabeira<sup>8</sup> – e uma vítima de sequestro – Diego Asencio – para garantir a oposição de visões e contribuir para o debate sobre o tema. O filme contrapõe as opiniões dos dois numa estrutura única em sua filmografia e, ao mesmo tempo, amplia as discussões ao percorrer sucessivos atentados às instituições americanas no exterior, bem como o próprio conceito de “terrorismo”. O objetivo é despertar no público, questionamentos a respeito da política internacional do país e suas possíveis consequências.

A partir do panorama traçado pelo documentário que revisita a temática das relações internacionais entre Estados Unidos e América Latina, a cineasta começa a encerrar o ciclo latino-americano ao mesmo tempo em que lança o olhar sobre outras questões a respeito da América Latina como a revisão do papel da igreja católica no filme seguinte, *The Forbidden Land (A terra proibida)*, 1990 e a relação das nações indígenas com a terra em *Home of the Brave (Berço dos bravos)*, 1986. Em ambos, a luta do homem pela terra surge como leitmotiv

Em *Home of the Brave* a possibilidade de diálogo entre diversos povos indígenas do mundo inteiro em torno de questões comuns, insere o filme num debate internacional. Durante as filmagens, Helena e sua equipe convivem durante uma semana, com uma família de índios Navajo no interior dos Estados Unidos. No centro da família, a índia Katherine Smith é acompanhada de perto pela equipe em seu dia-a-dia, na lida com os animais e com a terra.

**Figura 3: A índia Navajo Katherine Smith e Helena Solberg, EUA, 1985. Arquivo Radiante Filmes.**



No filme subsequente, *The Forbidden Land* é feita a análise dos conflitos entre a Igreja Católica conservadora e sua ala progressista, manifesta na Teologia da Libertação, tendo como mote a luta dos trabalhadores sem terra. Exibido pela PBS em 1990, *The Forbidden Land* encerra a Fase Política e conduz ao documentário *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (*Carmen Miranda, Meu Negócio É Bananas*, 1994) que marca o retorno à temática feminina centrada na personagem de Carmen Miranda, tendo como pano de fundo a Política da Boa Vizinhança entre Brasil e Estados Unidos no período da Segunda Guerra Mundial.

O documentário percorre a vida e obra da cantora luso-brasileira visando reconstituir sua história e contribuição como uma das primeiras intérpretes do samba a levar a música popular brasileira para a América do Norte, com desdobramentos para outros continentes.

Helena arrisca-se ao potencializar de maneira reflexiva, a voz na primeira pessoa do singular que como um desabafo íntimo, fala das dificuldades na coleta de documentos sobre Carmen e na investigação da vida da cantora, ao mesmo tempo em que questiona os impasses vividos por Carmen nos EUA. A abordagem da personagem é pessoal, afetiva. Solberg cria um terceiro plano no filme, o da memória afetiva, como se sua voz fosse a de uma amiga, um parente próximo à cantora.

O uso da ficção; o extenso trabalho de pesquisa de imagens ao longo de três anos; a memória de dezesseis entrevistados que conviveram com a artista e concedem seus testemunhos, fazem de *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* um dos documentários brasileiros mais significativos da década de 1990 e um dos filmes relevantes do período da retomada do cinema nacional.

A investigação da identidade perdida de Carmen Miranda e sua atuação pioneira como intérprete da canção brasileira no exterior conduz ao documentário seguinte, *Palavra (en)cantada* (2009) que parte da relação entre a poesia e a canção brasileira para traçar um panorama da música popular no país em momentos importantes – a conformação do samba e da canção nos anos de 1930; os antecedentes da bossa nova; o tropicalismo; o rock nos anos de 1980; o *rap* e o *hip hop* a partir da década de 1990 e a diversidade de estilos que encontramos na música popular brasileira contemporânea. Para traçar esse percurso, Helena Solberg conta com os depoimentos e performances de dezoito artistas, entre músicos, poetas, intérpretes e pensadores da música brasileira.

A relação da música com a palavra é reiterada nas questões que a cineasta propõe, incitando-os a refletirem sobre o lugar da literatura e da poesia em seus processos criativos.

*Palavra (en)cantada* é um filme de depoimentos, embora utilize, igualmente, imagens de arquivo e performances dos músicos. Percebemos um peso maior na entrevista/filmagem com a cantora Adriana Calcanhoto, que abre e encerra o documentário. Para o pesquisador Hernani Heffner, Helena Solberg revela, com o filme, “estar extremamente afinada com a ideia de poética contemporânea, onde a língua não só instrumentaliza o real, a língua cria o real”. E acrescenta: “Helena tem um olhar que se manteve contemporâneo ao longo de toda a sua trajetória artística”<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Hernani Heffner em entrevista à autora em 04/01/11, Rio de Janeiro.

O filme acaba por apresentar um panorama da música popular no Brasil. Como defende o professor, músico e pesquisador José Miguel Wisnik em um dos depoimentos: “Em um país com uma forte cultura oral como o Brasil, a música popular pode ser a grande ponte entre a poesia e a literatura”. Ideia reforçada por outros depoimentos, pelas performances musicais e raras imagens de arquivo, tornando *Palavra (en)cantada* uma referência para a compreensão da história do cancionário no país.

Três anos depois do lançamento, Helena Solberg junto com o produtor e cineasta David Meyer, retoma um projeto que haviam iniciado em 2002: acompanhar adolescentes do projeto Corpo de Dança da Marés, coordenado pelo educador e coreógrafo Ivaldo Bertazzo. Por meio da expressão da fala e do corpo desses jovens está a busca dos diretores pela expressão corporal, pela construção da fala e pela individualidade dos jovens bailarinos. Todos enfrentam as condições precárias de moradia, transporte, segurança e higiene do Complexo da Maré onde vivem. O local reúne diversas comunidades e favelas às margens da baía de Guanabara, zona norte do Rio de Janeiro.

Assim como o clássico *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, o filme é realizado em dois momentos distintos: em 2002, no registro dos ensaios para o espetáculo *Dança das marés* e dez anos depois, em 2012, quando a equipe de filmagem retorna à comunidade no intuito de investigar se a experiência com a arte poderia ter despertado um processo de transformação na vida dos adolescentes, agora jovens adultos. *A alma da gente* (2013) tem uma forte presença de adolescentes mulheres que, para a desolação da cineasta no reencontro dez anos depois, estavam grávidas, ainda bem jovens. Entre as poucas exceções, Joana, a única que efetivamente, seguiu a carreira artística e se tornou bailarina.

A experiência internacional adquirida em 32 anos nos EUA, a militância política e feminista, a convivência com o cinema direto norte-americano e com a geração do Cinema Novo nos anos 50, quando era estudante de línguas Neo-Latinas da PUC do Rio de Janeiro, onde estudavam Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, David Neves, dentre outros, se aliam a um repertório audiovisual e uma atuação profissional de cinco décadas.

Trata-se de uma trajetória coerente e singular no contexto da produção documental brasileira. Suas curiosidades e interesses se ampliam à medida em que amadurece enquanto mulher e cineasta. O reencontro com sua formação e a paixão pela literatura manifestam-se em seus longas-metragens recentes, com desdobramentos em projetos futuros. Aos 77 anos de idade, Helena Solberg está em plena maturidade profissional, com fôlego para a realização de inúmeros projetos. A convivência intelectual e produtiva com David Meyer, que também tem formação literária (David Meyer é formado em Literatura Inglesa), e os novos profissionais que passam a colaborar em seu trabalho, propiciam discussões e o desenvolvimento de vários projetos.

## REFERÊNCIAS

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. 1ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BURTON, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America*. Austin/Texas: University of Texas Press, 1986.

FOSTER, David William. This Woman Which is One: Helena Solberg-Ladd's The Double Day. *Journal of Iberian and Latin American Research*, publicado online: 17 Jul 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/13260219.2012.691261>>. Acesso em: 09.09.16.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo, 1ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. 1ª edição. Campinas, SP: Papirus Editora (Coleção Campo Imagético), 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* 1ª edição. São Paulo: Senac

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. *Helena Solberg, trajetória de uma documentarista brasileira*. (Tese de Doutorado). Escola de Belas Artes – UFMG. Orientação: Prof. Dr. Evandro Lemos da Cunha. 2011.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. 3ª edição. Campinas, SP: Papirus Editora (Coleção Campo Imagético), 2003.