

## Entrevista com Alberto Inácio da Silva

**Alberto Inácio da Silva:** Possui graduação em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (2002), Mestrado em DEA en Civilisation (Études Lusophones), pela Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis (2004), doutorado em Études Lusophones pela Université Paris-Sorbonne, PARIS 4 e em história pela Universidade Federal de Pernambuco (2010). Atualmente é Maître de Conférences na Sorbonne Université. Atua nas seguintes áreas: Cinema Pernambucano, Geocrítica, O espaço no cinema e na literatura, Estudos Culturais, Estudos de Gênero, Cultura Popular

Entrevista concedida via Google Meet no dia 14/07/2022 a Hellen Silvia Marques Gonçalves e a Karina Aparecida de Lourdes Ferreira. A elaboração das perguntas também contou com a participação Luiz Araújo Ramos Neto e Renata Lopes Pinto. A transcrição da entrevista foi realizada por Hellen Silvia Marques Gonçalves, Karina Aparecida de Lourdes Ferreira e Renata Lopes Pinto. Todos os participantes são membros da Comissão Editorial da Revista Temporalidades e do corpo discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG.

[Os quatro primeiros minutos da entrevista se deu a partir da apresentação das entrevistadoras e agradecimentos ao Alberto Inácio da Silva por contribuir com a Revista Temporalidades.]

**[H.S.M.G.]: [...] Alberto, você podia comentar sobre a sua trajetória de pesquisa e quais as circunstâncias que te levaram a pesquisar as relações entre história, cinema e relações de gênero?**

**[A.I.S.]:** Ehh... eu tenho um percurso, que não é um percurso comum, ou seja, não é um percurso normal, de alguém que termina, na minha época era o científico, e vai direto para a universidade. Eu fiz escola técnica de química e, em seguida, eu fui fazer outras coisas. Trabalhei numa seguradora, fiz teatro durante cinco anos em Pernambuco. Depois eu comecei a trabalhar como propagandista em escolas públicas para uma marca de creme dental, Gessy Cristal e, em seguida, eu fiz vestibular. Tinha

vinte e seis anos quando entrei na universidade. Aqui na França, quando eu digo isso, as pessoas ficam impressionadas, porque elas sempre já têm um percurso bem definido. E aí eu entrei na universidade de história, Universidade Federal Rural de Pernambuco e me apaixonei pela história, me apaixonei pelo ensino. Quando entrei para a Escola Técnica Federal com 16 anos, comecei a dar aulas particulares de matemática e português. E mais tarde trabalhei durante cinco anos nas escolas públicas, como falei. E todo/a/s me diziam, você é professor e eu dizia não, na verdade, não queria ser professor. Porque a gente tem a ideia de que professor ganha mal. Ser professor, não era uma alternativa. Isso apareceu no meu trabalho na Gessy e em seguida, na minha formação de história. Então deixei uma carreira de propagandista e fui ser professor. Comecei em colégio e cursinhos.

Ao final de minha licenciatura de história, escolhi fazer uma monografia, e, como eu vinha do teatro, teria que ser em alguma coisa ligada às artes. Na época do teatro, participei de duas produções de peças de Nelson Rodrigues. Por isso, em um primeiro momento, a ideia era de analisar a recepção das peças de Nelson Rodrigues em Recife, no período da ditadura civil-militar. Eu fui aos arquivos e não achei nada das peças em Recife, mas achei muitas críticas em torno da adaptação cinematográfica de *Toda Nudez Será Castigada*, um filme de Arnaldo Jabor, de 1972. Achei muita coisa e aí eu propus a minha orientadora na época, Alcileide Cabral, uma pessoa extremamente importante na minha formação e que aceitou me orientar com esta temática. Como não podemos pensar a obra de Nelson Rodrigues dissociada das questões de gênero, propus a Alcileide analisar as representações de gênero nesta adaptação cinematográfica. Os estudos em cinema apareceram neste momento no meu percurso intelectual, tendo como objetivo de pensar as relações de gênero durante a ditadura, através da adaptação de *Toda Nudez será castigada*. Então, eu terminei a minha monografia e em seguida, tive a oportunidade, em 2003, de ir à França, no final de minha formação em licenciatura. No mestrado, trabalhei com a professora Maria Helena Carreira, especialista em linguística, no Departamento de Estudos Ibéricos e Latino-americanos, na Universidade de Paris VIII. No mestrado, analisei os discursos de gênero na peça de teatro *Toda Nudez Será Castigada*.

Minha vinda para a França foi extremamente importante porque eu entrei em contato com estudos de gênero e frequentei os seminários de Geneviève Sellier, que trabalha sobre estudos de gênero no cinema francês, entre vários períodos como por exemplo o da Nouvelle Vague, com o livro *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*<sup>1</sup>, de 2005. Após meu mestrado em Paris VIII, precisei

---

<sup>1</sup> SELLIER, Geneviève. *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*. Paris: CNRS éditions, 2005.

redefinir meus objetos e voltar a trabalhar com o cinema no doutorado. Principalmente, tendo como recortes história, cinema e gênero. Neste processo, participei de um seminário de Nancy Berthier, na época professora na Universidade Paris-Est Marne-la-Vallée e em seguida ela veio para Sorbonne Université. Nancy Berthier desenvolve sua pesquisa dentro de uma perspectiva histórica no cinema espanhol e latino-americano.

O fato de trabalhar com ela, me deu a oportunidade de adquirir todo um conhecimento sobre análise fílmica. Muitas vezes, os trabalhos nas ciências sociais têm o cinema como um pretexto para falar de outra coisa. Sem um arcabouço teórico e analítico para tratar as questões relativas à imagem: apreender toda uma gramática relativa ao cinema, como o que significa um plano, levar em conta os movimentos de câmera, a iluminação, etc.

Neste processo, se Nancy Berthier me orientou sobre todas as problemáticas relativas ao cinema e suas relações históricas, a professora Maria Graciete Bessa, co-orientadora de minha tese e especialista das questões de gênero na literatura portuguesa, me trouxe um olhar atento sobre as relações sócias de gênero. Assim, após um bom momento de leituras e reflexão, decidi finalmente de trabalhar sobre as representações de gênero no cinema da ditadura civil-militar, nos filmes de Arnaldo Jabor e Ana Carolina. E por fim, optei por fazer uma cotutela com o Brasil, com Antônio Paulo Rezende da UFPE.

**[H.S.M.G]: É... na sua perspectiva, é... você podia... como que as categorias... mulher e homem e as noções de gênero, elas são representadas na obra fílmica e também como você enxerga, se você enxerga alguma continuidade nas representações impostas de masculino e feminino que vem do contexto da ditadura militar no Cinema da Retomada?**

**[A.I.S.]:** Existem duas pessoas muito importantes no processo de meu trabalho sobre as relações cinema e gênero; uma foi Geneviève Sellier, que eu já falei, e a outra foi Judith Butler. Ela abriu uma porta no sentido de pensar essas categorias não definidas, sempre no processo, no devir. Você não é um homem, você não é uma mulher, você está sendo qualquer coisa, você pode ser qualquer coisa em seguida, essa abertura que você pode encontrar em Judith Butler, mas também você pode encontrar em Stuart Hall, quando ele pensa a questão de identidade, as identidades que ele pensa na pós-modernidade, essas identidades explodiram né? Então isso mudou muita coisa na minha cabeça, da

minha visão que eu tinha do Brasil, do meu trabalho de monografia, por exemplo, um trabalho muito foucaultiano porque a minha orientadora, Alcileide Cabral, trabalha dentro desta perspectiva teórica. Porém, Butler vai mais além: ela parte do pensamento de Foucault e foi muito além. Então para responder a sua pergunta: a leitura de Butler me ajudou a pensar na elaboração de meu objeto, ou seja, “vou trabalhar apenas sobre as representações do masculino?” porém, estas representações são indissociáveis, é quase impossível, pelo menos no trabalho do meu livro<sup>2</sup>, pensar gênero se você não pensa em masculino e feminino. Há um diálogo constante, principalmente no cinema que eu estudei, que é o cinema do período da ditadura. É... então, essas categorias, elas são definidas é... é... no discurso ahn... no discurso fílmico, mas tudo em torno do filme né? Em termos metodológicos, Douglas Kellner, escreveu um livro muito interessante intitulado “A cultura da mídia”<sup>3</sup>. Uma referência também utilizada por meu colega, Alexandre Valim, com quem trabalho muito, e que escreveu um capítulo interessante que se encontra no livro “Novos Domínios da história”, “Cinema e História”<sup>4</sup>: um artigo excelente que eu aconselho fortemente o/a/s estudantes de história que vão trabalhar com cinema. Na verdade, Alexandre retoma um pouco o pensamento de Douglas Kellner, no sentido de pensar as análises fílmicas, numa visão, que ele chama multiperspectiva, ou seja, produção, análise fílmica e recepção. E aí, tendo isso como ponto de vista e tentando responder a sua primeira pergunta, na ditadura, quer dizer, temos o discurso do que é ser homem, o que é ser mulher, há esse discurso, mas temos também os discursos “desviantes”. Você tem os discursos... os interstícios, como diria Foucault, essas brechas, que nos permitem desconstruir o discurso dominante. No caso de meu livro, essas “brechas” são personagens como Leila Diniz, todo um discurso do movimento feminista da época que nos dão essas rupturas em essas outras possibilidades do masculino e feminino. Então a concepção de categoria, primeiro ela é aberta assim, ela possibilitou de pensar que esses modelos e essas categorias elas se transformam com o tempo, neste sentido, no meu trabalho eu penso muito em Joan Scott que elaborou o conceito “ecofantasma”<sup>5</sup>; um conceito que propõe analisar como essas categorias, essas representações se transformam com o passar do tempo. E aí foi uma questão que eu me coloquei muito em relação do meu trabalho, ou seja, perceber, como as categorias se transformam no decorrer

---

<sup>2</sup> DA SILVA, Alberto. *Genre et dictature dans cinéma brésilien. Les films d'Ana Carolina et Arnaldo Jabor*. Paris: Éditions Hispaniques, 2016.

<sup>3</sup> KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidades e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

<sup>4</sup> VALIM, Alexandre Busko. “História e cinema”. In: Ciro Flamarion Cardoso; Ronaldo Vainfas. (org.). *Novos Domínios da História*. 1ed., Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, v. 1, p. 283-300.

<sup>5</sup> SCOTT, Joan W.. *Théorie critique de l'histoire: identités, expériences, politiques*. Paris: Fayard, 2009, p.146.

do tempo, no caso durante todo o período da ditadura que vai de 1964 a 1985. Além disso, tendo em vista os critérios que eu adotei para o recorte deste livro, eu cheguei a Ana Carolina e Arnaldo Jabor que construíram uma filmografia que toma todo o período da ditadura e que são filmes urbanos, uma outra categoria que escolhi, pois acredito que a questão urbana, na passagem do mundo agrário em relação à urbanização, a gente continuou, guardou, não houve uma ruptura. No Brasil, houve uma modernização conservadora em termos econômicos, mas também em termos de gênero. As relações patriarcais históricas de uma sociedade rural impregnaram, de uma certa maneira, os espaços urbanos. Um outro critério escolhido foi de trabalhar com longas-metragens de fixação e, finalmente, filmes se enquadram no *cinéma d'auteur*. Neste processo, o livro propõe uma análise de filmes do período dos anos 1960 e percebi uma mudança considerável nos anos 1970, principalmente pelo fato das mulheres voltarem a dirigir vários filmes, como por exemplo, Teresa Trautman que em 1972 dirigiu *Os homens que eu tive*. A meu ver, há uma mudança importante, pois elas propõem outros olhares, outras representações, principalmente em um período tomado pelas produções das pornochanchadas. Filmes que sempre me interpelaram no sentido de pensar como pode haver filmes eróticos, como as pornochanchadas, em uma ditadura que defende um discurso tradicional de família e pátria?

A história nos mostrou que é possível haver uma produção erótica durante um momento ditatorial, como por exemplo o gênero cinematográfico Destape, que houve na Espanha, mas que surgiu após a morte Franco e a supressão da censura. Porém, no Brasil, as pornochanchadas tornam-se um gênero cinematográfico brasileiro durante os anos ditatórias, principalmente os ditos “anos de chumbo”. Mas tendo em conta o processo de transformação das representações de gênero no cinema brasileiro, pude perceber que nos anos oitenta, em alguns filmes que pesquisei, há uma crise da masculinidade, principalmente nos filmes do Arnaldo Jabor. Em *Eu te amo* (1981) e *Eu sei que vou te amar* (1986), os personagens masculinos vão ocupar o espaço da casa, do lar, enquanto que as personagens femininas os cercam, ocupam os espaços externos, incomodando, de uma certa maneira, as certezas dos modelos de masculinidade. Algo que pude analisar no discurso do Arnaldo Jabor nos jornais da época, no qual ele descreve as angústias e incertezas dos homens, tendo em vista as reivindicações das mulheres, principalmente pelo movimento feminista no Brasil do período. Tendo como público alvo a classe média brasileira, há uma onda da *psicanálise* destas questões nestes filmes, tendo em vista igualmente o contexto do Brasil da época; como podemos lembrar o programa de televisão TV Mulher ou mesmo psicanalistas que se tornaram grandes vedetes na mídia brasileira, como por exemplo Eduardo

Mascarenhas. Estas transformações nas representações demonstram que estas categorias não são fixas e que estão em constante transformação.

E o cinema da retomada é outra coisa, a gente não está na mesma sociedade, nos anos oitenta, os anos noventa. Se pensarmos, por exemplo, o filme *Carlota Joaquina* (1985) tendo Carla Camurati, uma mulher como diretora, e apresentando uma personagem feminina forte e importante, mas também, em outros filmes importantes como *Madame Satã* (2006) de Karim Aïnouz. Mesmo se há filmes deste período que mantêm, representações tradicionais, como por exemplo *Central do Brasil* (1998) um filme de transição entre o passado cinemanovista e um novo cinema vai aparecer no qual, a meu ver, guarda algumas representações de gênero no personagem da Dora, tradicionais, normativos. Dora vai para o sertão para encontrar a feminilidade, a maternidade, um sertão idílico no qual ela se transforma no rito religioso, como vemos na sequência da procissão em pequena cidade do interior nordestino, onde o mundo gira e ela termina nos braços do garoto Josué numa referência à Pietá, porém às avessas. Mas certamente, acredito que o cinema da retomada é outra coisa, estamos em outro discurso, estamos em outra sociedade onde há uma reflexão em relação às questões de gênero.

**[H.S.M.G]: Respondeu sim, acabou que eu comecei a pensar sobre a minha própria pesquisa, porque eu estou pesquisando a década de sessenta também e eu pego esse início da ditadura e tem um filme do Bergman “O silêncio” que estreou aqui com acho que... ele estreou acho que em sessenta e oito por aí e ele sofreu vários cortes, porque foi considerado pornográfico, só que ao mesmo tempo, “Persona” o título brasileiro é “Quando duas mulheres pecam”. E esses filmes, eles eram muito exibidos em cinemas pornográficos no Rio de Janeiro, então, essas contradições a gente vai percebendo sempre. Aí eu parei para pensar e...**

**[A.I.S.]:** É porque a pornochanchada, tornou-se um gênero brasileiro importante e, como escrevi em um artigo<sup>6</sup>, houve uma apropriação do cinema de autor deste gênero cinematográfico, porém, ao mesmo tempo negando e criticando as produções da pornochanchada, talvez por seu caráter de comédia ou de um cinema comercial e popular. Podemos ver esta apropriação nos filmes de Arnaldo

---

<sup>6</sup> DA SILVA, Alberto. “As Pornochanchadas e suas influências no cinema brasileiro dos anos ditatoriais”. In: « Dossier Monographique Les marges d’Éros dans les lettres et les arts afro-luso-brésiliens ». In: Revue Iberic@l, número 16, printemps 2019, pp. 127-138. [Em linha], 10/2019, colocado em linha 1/10/2021, consultado em 5/11/2021. URL : <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2020/10/Iberic@l-no16-automne-2019-extrait-11.pdf>

Jabor, mas igualmente nos filmes de Neville d'Almeida, principalmente na *Dama do loteação*, filmes que se inscrevem em uma ideia, como defendo no meu livro, pornô chique. Uma produção cinematográfica que não foi pensada para esses homens que largavam do trabalho e iam aos centros das cidades brasileiras assistir as chanchadas, mas sim um mercado de classe média. Por exemplo um filme como *Eu te amo* cujo as personagens principais são um homem e uma mulher dentro de um apartamento, mas no cartaz de promoção, é a Sônia Braga sozinha que aparece em uma posição sensual que lembra muitos cartazes das pornochanchadas. Se prosseguirmos com as ideia de econfantasma e analisarmos as transformações destas representações de gênero, no filme seguinte de Arnaldo Jabor, *Eu sei que vou te amar* cuja trama se baseia ainda sobre um casal que discute fechados em uma casa, mas no cartaz aparecem os dois nus; além de toda a mise-em-scène, diferentemente do filme anterior, concentra-se em planos do rosto a personagem de Fernanda Torres, que performatiza uma outra feminilidade e uma imagem midiática completamente diferente da Sônia Braga, o grande símbolo sexual dos anos da ditadura.

Se pensarmos sobre o erotismo deste período, podemos citar o filme *Os Homens que eu tive* de Teresa Trautman, que passou por grande batalha com a censura durante dez anos, e cujo as objeções eram o título do filme, mas igualmente o estado civil da personagem, interpretada por Darlene Gloria: uma mulher casada e que vivia uma relação aberta com o marido. Isso não pode, mas títulos de pornochanchadas como *Eu ainda agarro esta vizinha* (1974), *Cada um da o que tem* (1975) ou *Escola penal de meninas violentadas* (1977), pode, e no meio disso o Bergman foi censurado (risos) né?

**[H.S.M.G]: O Alberto, uma coisa também que eu percebi é que voce se refere muito ao cinema, como discurso. Então você enxerga, uma diferença entre o cinema como linguagem e o cinema como discurso?**

**[A.I.S.]:** Eu acho que os dois, eu acho que o cinema é uma linguagem, mas o cinema, ele vai criar um discurso e esse discurso, ele não é apenas, a meu ver, criado ou pensado, transmitido pelas imagens. Ele é produzido em tudo que em torno do cinema como por exemplo a recepção, o que você está trabalhando Hellen. Porque a recepção, ela, vai... dar um discurso, ela vai instrumentalizar o filme de uma certa maneira para lados que talvez o diretor e a diretora não pensaram, e aí você cria um discurso né? Você pega um objeto, você vai dar sentido a ele e aí você cria um discurso. A meu ver existem os

dois, existe a linguagem, a linguagem cinematográfica, mas o filme, ele é inserido dentro do processo do discurso e que a meu ver, é amplo. Lógico, você tem o discurso cinematográfico, o discurso é... visual, mas você tem tudo que envolve o filme e aí eu estendo mais para a séries, para as novelas e etcetera. Por exemplo no cinema brasileiro recente, os dois filmes agora recente Kléber Mendonça *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019). O primeiro foi lançado no momento da destituição de Dilma, o momento do golpe, onde estava todo aquele debate político e aí, mesmo se um filme não foi pensado com esse propósito, uma das leituras possíveis foi o de associar uma mulher sozinha, no caso o personagem Clara, interpretado pela Sônia Braga, que luta para guardar a sua casa, neste caso uma leitura que se aproxima com o momento político da estreia do filme. A história não existe uma verdade absoluta, a história depende de como eu vou elaborar um discurso, os historiadores e as historiadoras elaboram uma leitura, um discurso que se inscreve em determinada perspectiva. Podemos citar ainda o filme *Bacurau* cuja gênese do roteiro apareceu dez anos antes, mas o filme foi lançado no momento no qual o Brasil estava no governo Bolsonaro, assim, ele pode ser lindo como um filme de resistência. Como em algumas sessões no Brasil onde as pessoas gritavam “Fora Bolsonaro”, durante o filme.

**[H.S.M.G.]: Foi Sim. Como você vê os modelos de feminilidade e masculinidade no cinema nacional? A gente pode identificar representações distintas desses papéis de gênero nos filmes dirigidos por homens e por mulheres?**

**[A.I.S.]:** Muitas perguntas complicadas, difíceis e... A gente não pode responder assim com uma palavra (risos gerais). No meu livro, pensando nestas questões, escolhi como critério analisar a produção cinematográfica de um diretor e uma diretora. Neste caso, ao final, pude perceber diferentes gritantes de tratamento em relação a estas questões entre um e outro. Mas não acredito que obrigatoriamente uma diretora fará um filme progressista em termos e representações de gênero e vice e versa. Temos como exemplo os filmes de Karim Aïnouz. Em seus filmes as questões de gênero e a questão do feminino é problematizada de uma maneira extremamente interessante, apesar do fato que é um homem que está fazendo. E outros filmes, como alguns filmes de Tizuka Yamasaki, um nome que me vem a cabeça agora, acredito que tem pontos muito machistas dentro de um logica patriarcal de representação. Então, eu acho que o importante é não essencializar, senão, de uma certa maneira estamos negando toda uma luta em relações às questões de gênero, ou seja, uma visão de que o



biológico define absolutamente o gênero. Lógico que é importantíssimo de diretores e diretoras Negras, diretoras mulheres, produtoras mulheres, etc. Porém, eu não acho que isso dê uma legitimidade absoluta para não criar um filme com um ponto de vista progressistas em relação às questões de gênero, de raça e classe. Não é uma garantia. Porém, estamos inseridos em nosso mundo, como escreve Olavo Bilac que só um louco pode ficar na sua torre de marfim e não pintar e não colocar na sua arte algo da sua vida, da sociedade aonde ele tá inserido. Este poema foi muito importante para mim no momento de minha monografia de final de curso. Lá no início dos anos 2000 me questionei, “Você vai estudar cinema? Cinema e história? Nada a ver?”. Então, como os homens estão inseridos na sociedade, as mulheres também. Isso a gente explica de uma certa maneira com as mulheres que votaram por Bolsonaro, as mulheres que votaram por Trump, os negros que votaram por Bolsonaro e os negros que votaram por Trump. Como a gente explica isso? Eu tenho muito cuidado de pensar assim: “Ah, é uma mulher e vai fazer um filme não patriarcal”. Mas certamente é preciso dar espaço para que as mulheres, as/os negro/a/s estejam mais presentes em todas os setores da produção audiovisual.

Estou pensando, por exemplo no último filme de ficção de Karim Aninouz, *A Vida Invisível De Eurídice Gusmão* [...], muitas amigas francesas e brasileiras sentiram-se representadas nesse filme. Elas dizem “isso me toca” e alguns homens não e, portanto, é um filme feito por um homem. [...] E eu acho que a maneira como ele coloca o personagem do marido, é uma maneira muito interessante, [...] porque é um personagem com um modelo performativo masculino frágil. Até mesmo fisicamente, porém, como vimos no filme, ele tem o poder simbólico estabelecido numa estrutura patriarcal e aproveita disso, inclusive dentro de homosociabilidade com o pai das irmãs.

Michelle Coquillat é uma pesquisadora francesa que trabalhou com a literatura do século XIX e ela pensa que dentro de uma sociedade patriarcal, o homem tem o poder simbólico, independente de qualquer coisa ele tem esse poder<sup>7</sup>. E a mulher tem poder da carne, do corpo, esse poder que não é legítimo. E é interessante no filme do Karim nesse ponto porque é um personagem que foi construído [...] quase que ele tem medo da mulher às vezes, não é um homem agressivo, aparentemente, mas ele tem o poder simbólico e o filme é muito delicado nesse sentido, porque não constrói esses estereótipos de um homem violento, mas um homem que se utiliza do poder simbólico masculino para aprisionar sua esposa no papel tradicional de mãe de família e dona de casa. Logo no início de sua carreira, Karim dirigiu um documentário que dialoga muito com este filme: *Seams* (1993). Nele ele vai falar sobre sua

---

<sup>7</sup> COQUILLAT, Michelle. *La poétique du mâle*. Paris: Editions Gallimard, 1982.

avó e tias-avós por quem ele foi criado. Ele vai falar dessas personagens que viveram mais ou menos na mesma época as duas irmãs do filme *A vida invisível*. Em um dado momento no filme, ele diz em voz off: “Meu pai partiu antes de eu nascer, meu avô também. Para o bem de todos”, no caso do filme de fixação, o marido e o pai, ficaram para o mal de todas. Outro exemplo interessante são os filmes do Joaquim Pedro de Andrade, são extremamente inovadores em relação às representações de gênero. O *Homem do Pau-Brasil*, mesmo *Macunaíma*, são filmes que, a meu ver, trabalham estas questões de uma maneira muito diferente dos filmes da época e dirigidos por outros diretores.

**[K.A.L.F.]:** Fazendo gancho, em vários momentos você fala do contexto de produção e de recepção dos filmes. Então a gente queria explorar isso um pouco mais. Eu queria que você falasse mais sobre isso né, em relação as questões de gênero nessas produções cinematográficas[...]. Como você pensa esse contexto de produção e de recepção, em particular no caso da produção do cinema nacional?

**[A.I.S.]:** Eu acho que é extremamente importante porque sem dinheiro a gente não faz cinema. [...] Você tem uma rede de relações de poder dentro de um processo de produção que sempre deve ser levado em conta. Atualmente estou trabalhando sobre o cinema pernambucano e me interessa comparar esta produção com o cinema de Minas Gerais, mas são cinemas que existem, entre outros financiamentos, graças ao Estado. Estou falando do Estado, a lei Rouanet que está sendo desmantelada totalmente pelo atual governo, mas as leis dos estados. Por exemplo, em Pernambuco, por que temos uma produção cinematográfica importante? Porque você tem leis federais e estaduais que vão incentivar a produção cinematográfica, por exemplo o Funcultura, que em alguns editais privilegia problemáticas importantes ou especificavam: a questão da raça, a questão da classe, a questão do gênero, questões regionais, etc. Além disso, há várias amostras, cursos, seminários, festivais de cinema. O incentivo a criação de uma cinefilia com espaços de exibição na cidade do Recife com uma programação diferente dos filmes do circuito comercial. Sem falar na formação de um mão-de-obra para o cinema, como o curso de cinema da UFPE, mas também cursos de capacitação propostas pela Fundação Joaquim Nabuco. Já na questão da produção, o filme existe porque tem uma maneira de produzir e como você produz? E temos também a criação, por exemplo, da Cinemateca Pernambucana [...]. Como você vai estudar um filme e pensar uma produção cinematográfica, se você não leva isso

em conta? Isso é uma questão. Ainda na questão da produção, um outro exemplo são os filmes do Arnaldo Jabor [...]. O fato de você ter Sônia Braga e ter uma relação com a televisão brasileira, foi o Walter Clark que produziu o filme e que era um homem da televisão [...]. Como você não vai estudar essas questões? E essas questões estão ligadas as questões de gênero, porque era a Sônia Braga, o símbolo sexual do cinema brasileiro da época e que construí uma imagem mediática como a “verdadeiro mulher brasileiro”, como eu pude analisar no meu livro através da análise da empresa da época<sup>8</sup>. Tanto a Sônia Braga como a Vera Fischer participaram ativamente na promoção do filme, indo a estádios. Todas estas questões são importantes e relevantes quando estudamos um filme. O que eu entendo por recepção no nosso caso [...] enquanto historiadores? Então o ponto de vista do historiador, ou seja, existem várias técnicas e metodologias de recepção [...]. Eu penso a recepção enquanto historiador [...] no debate que aconteceu em torno do filme. É aí que eu encontro interstícios, é aquilo que a gente falou do Foucault, essas brechas [...]. Eu posso dar um exemplo, a gente podia falar de *Bacurau* e a gente podia falar de *Aquarius*, mas eu posso falar também da *Praia do Futuro*. *A Praia do Futuro* causou toda uma comoção da recepção que me interessa, porque são nesses discursos que a gente vai encontrar os discursos normativos de uma sociedade. Então, a recepção é interessante, aí eu lembro que eu trabalhei sobre *A Praia do Futuro* e eu trabalhei sobre *Se Eu Fosse Você*. *Se Eu Fosse Você* de Daniel Filho. Então *Se Eu Fosse Você 1 e 2*, analisando os blogs sobre o filme, temos uma recepção onde todo o discurso do espectador é “Ah, o Toni Ramos é genial, é um grande ator. A Glória Pires é uma grande atriz”. Ora, tanto Toni Ramos quanto Glória Pires têm uma performance de gênero reconhecida heteronormativa. Se outro ator e atriz declaradamente gay, tivessem interpretado estes papéis, talvez a recepção do filme não seria a mesma. Eu acho que é imprescindível vê como o filme vai ser recebido, porque ele vai além da vontade do produtor, além da vontade do diretor, e traz outras possibilidades de leitura dando ao espectador/a um papel ativo e emergindo outros sentidos do filme. Posso citar por exemplo os filmes de Arnaldo Jabor. Existiu no lançamento do filme *Eu Te Amo*, você tem na *Veja*, na *IstoÉ* entrevistas sobre o filme e sobre as mulheres, os homens da época que estão se transformando. Então, analisando esta fonte, eu percebi que os entrevistados são casais, homens e mulheres de classe média: professores, psicanalistas, advogados. Além de discurso como já falei anteriormente que estava circulando na sociedade brasileira dos anos 1980 sobre a psicanálise.

---

<sup>8</sup> DA SILVA, Alberto. “Sônia Braga: la beauté latine de la ‘vraie femme brésilienne’ des années de la dictature”. In: *Mise au point* [Em linha], 06/2014, colocado em linha 01/04/2014, consultado em 21/06/2014. URL : <http://map.revues.org/1748>

Outro exemplo que posso dar foi a experiência que tive com minha análise do filme francês *A Venus Negra* (2010) de Abdellatif Kechiche. Analisando o filme e tendo como problemática as questões de gênero, estabeleceu-se um dispositivo no qual a câmera coloca o espectador e espectadora no lugar das mesmas pessoas que exploraram o corpo desta mulher, ou seja, acredito que em nenhum momento do filme temos a perspectiva da personagem principal, tendo como ponto de partida a análise fílmica. Logo em seguida, conversei com uma amiga negra e muito engajada nos movimentos feministas de Pernambuco, uma pessoa muito investida na saúde pública do Estado em relação aos direitos das mulheres negras, eu perguntei: “O que você do filme?”, ela disse “Eu adorei, porque me sinto representada”. Esta resposta não invalidou minha análise, mas trouxe um outro olhar que nos serve para problematizar o estudo do filme.

**[K.A.L.F.] Como você percebe as diferenças e semelhanças entre as representações de gênero no cinema francês e brasileiro, assim como a produção historiográfica sobre o tema nos dois países?**

**[A.I.S.]:** É lógico que existem diferenças, porque os problemas são outros, a sociedade é outra. Certo? E eu não sou dessa ideia, eu acho que hoje existe um filme que é produzido para o mercado internacional e festivais, e que aí, eu acho que essas categorias devem ser tomadas em conta. Ou seja, é um filme de autor? Para que público? É um filme para um grande público, não gosto do termo “cinema comercial”, pois todo filme tem está inserida em uma dada economia. Então, acredito que essas categorias devem ser levadas em conta no momento quando você vai analisar o filme. No caso do Brasil, nos anos do PT, a universidade brasileira vai muito mais além em relação às questões de gênero. E vou dar um exemplo claro: quando eu cheguei aqui na França, Judith Butler estava traduzida em português, mas não em francês. Penso que no Brasil, as cotas na universidade trouxeram outros olhares, outras possibilidades de reflexão para a sociedade brasileira e conseqüentemente para a filmografia de até então.

No Brasil existe uma diversidade enorme de possibilidades em termos de representações, principalmente em relação às questões relativas ao gênero. Na França também, há diretores e diretoras que propõem filmes com estas problemáticas, mas de uma maneira diferente. Posso citar Céline Siamma, como filmes interessantíssimos como *Tomboy* (2011), *Bande de Fille* (2014) e principalmente

*Portrait de la jeune fille en feu* 2019, um filme propõe um outra perspectiva do olhar; uma problemática importante dentro das teorias cinematográficas sobre às problemáticas de gênero. Outro exemplo é toda a filmografia Sébastien Lifshitz que traz um olhar interessante em relação ao envelhecimento no mundo LGBT, como no filme *Les Invisibles* (2012), mas igualmente questões relativas ao universo transgênico, como *Bambi* (2013), que conta a história duma transgênero que trabalhou durante anos no Carrousel de Paris, um famoso cabaré de travestis, e que se tornou professora de francês no ensino fundamental. Ou ainda, *Petite Fille* (2020), no qual o diretor acompanha Sasha, nascido garoto e se vê como uma garota desde os seis 3 anos. O filme mostra a luta de uma família apoia Sasha e luta contra as instituições educacionais que não aceitam que Sasha se vista como ela deseja. Em termos de pesquisa, no Brasil dos anos 2000, houve uma política de uma valorização de inter e pluridisciplinaridade que na França, a meu ver, não encontra os mesmos incentivos. Até um tempo atrás havia uma certa resistência e dificuldade de trabalhar as questões relativas às questões de gênero em alguns departamentos. Então estas problemáticas eram e são inda muitas vezes vistas como uma moda ou como alguma coisa passageira, enquanto no Brasil, temos uma efervescência das universidades brasileiras que desenvolvem estudos importantíssimos sobre estas questões. Eu tive a chance de ter um bolsa para a tese do Institut Émilie du Châtelet que foi criado em 2006 pelo Conseil Régional d'Île-de-France para tentar recuperar o atraso em relação aos estudos de gênero. No meu departamento, e particularmente no CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains), o programa ao qual estou associado, de alguns anos para cá, houve uma quantidade de aluno/a/s que se interessaram por estas temáticas, graças a vários/a/s colegas, como eu, que foram recrutado/a/s nestes últimos anos e desenvolvem pesquisas nesta direção. Sem falar da Universidade de Paris VIII que criou um departamento específico sobre os estudos de gênero, herdeiro do primeiro Centro de Estudos Feministas criado na França, em 1974, por Hélène Cixous, em Vincennes.

**[K.A.L.F.]: Para finalizar, a partir do seu contato com a pesquisa científica no campo da História e do Cinema, como você enxerga a produção historiográfica brasileira? Quais perspectivas e potencialidades você pode apontar para jovens historiadores que tem interesse sobre o tema?**

[A.I.S.]: Antes de mais nada, para um/a historiador/a que se interessa em ter como objeto o cinema ou mesmo imagens em movimento, é necessária uma aproximação do universo cinematográfico, ou seja, apropriar-se de uma gramática do cinema: entender o que um plano, os movimentos de câmera, a iluminação, aprender a fazer uma boa decupagem técnica. Principalmente os alunos e alunas que não tiveram uma formação em cinema. É preciso criar uma intimidade com o objeto. Muitas vezes, em trabalhos das ciências sociais sobre o cinema, os filmes não estão no centro das reflexões e são algo ilustrativo de outras coisas que o/a aluno/a quer falar. Há uma questão técnica como por exemplo um historiador que vai trabalhar sobre uma documentação em outro idioma, é preciso conhecer não só língua no qual o documento foi escrito, mas também os códigos e contextos em estes documentos estão inseridos. Por isso, acredito que uma boa análise as questões de produção, de análise fílmica e de recepção devem sempre dialogar e serem levadas em conta.