

O cinema como uma forma de se colocar no mundo: reflexões sobre gênero e educação no Brasil¹

The cinema as a way of placing oneself in the world:
reflections on gender and education in Brazil

El cine como una forma de se poner en el mundo:
reflexiones sobre em género y educación en Brasil

Carolina de Oliveira Silva

Universidade Estadual de Campinas – SP - Brasil

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8447-1576>

Endereço currículo Plataforma Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7180194923726667>

E-mail: coralinacarol@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende discutir o cinema compreendido como uma das formas de se colocar no mundo, entremeado às questões de gênero e a presença das mulheres no cinema brasileiro. Para isso, destacamos a trajetória de Gilda Bojunga – apontando o gênero como uma categoria de análise que, a partir da práxis cinematográfica e sua reflexão, aponta para o feminino no cinema e suas potencialidades educativas. Ao partir de uma metodologia qualitativa, o presente trabalho abordará questões sobre a biografia de Gilda Bojunga, a partir dos estudos históricos de Sheila Schvarzman (2017) em cotejo com autores como Rosália Duarte (2002), Joan Scott (1989), Paulo Freire (1987) e Enrique Dussel (1977), a fim de compreender as relações entre cinema, gênero e educação dentro do contexto brasileiro.

Palavras-chave: Gênero. Mulheres no cinema brasileiro. Potencialidade educativa.

Abstract: This article intends to discuss cinema understood as one of the ways of placing oneself in the world, intertwined with gender issues and the presence of women in Brazilian cinema. For this, we highlight the trajectory of Gilda Bojunga – pointing out the genre as a category of analysis that, from the cinematographic praxis and its reflection, points to the the feminine in cinema and its educational potential. Starting from a qualitative methodology, the present work will address

¹ Trabalho apresentado no *Encuentro Internacional por la Unidad de los Eduadores – Pedagogía 2019* em Habana, Cuba nos dias 4 a 8 de fevereiro de 2019 com o título *O cinema como uma forma de se colocar no mundo: entre o gênero e a pedagogia*.

questions about Gilda Bojunga's biography, from the historical studies of Sheila Schvarzman (2017) in relation with authors such as Rosália Duarte (2002), Joan Scott (1989), Paulo Freire (1987) and Enrique Dussel (1977), in order to understand the relationships between cinema, gender and education within the Brazilian context.

Key words: Gender. Women in Brazilian cinema. Educational potential.

Resúmen: Este artículo tiene como objetivo discutir el cine entendido como una de las formas de colocarse en el mundo, entrelazado con las cuestiones de género y la presencia de la mujer en el cine brasileño. Para ello, destacamos la trayectoria de Gilda Bojunga – señalando el género como categoría de análisis que, desde la praxis cinematográfica y su reflejo, apunta a lo femenino en el cine y su potencial educativo. A partir de una metodología cualitativa, el presente trabajo abordará cuestiones sobre la biografía de Gilda Bojunga, a partir de los estudios históricos de Sheila Schvarzman (2017) en relación con autores como Rosália Duarte (2002), Joan Scott (1989), Paulo Freire (1987) y Enrique Dussel (1977), con el fin de comprender las relaciones entre cine, género y educación en el contexto brasileño.

Palavras chave: Género. Mujeres en el cine brasileño. Potencial educativo.

Introdução

A possibilidade advinda do cinema como uma forma possível de reflexão sobre o mundo e a sociedade, aproxima-se das problemáticas advindas do campo relacional – elemento indispensável para pensar os percursos que envolvem os processos da educação e aprendizado. Assim, tomar o cinema e as suas realizadoras no Brasil (diretoras, produtoras, montadoras, assistentes, atrizes e outras), é questionar, a partir do gênero, a sua realização.

Se os estudos feministas voltados para o cinema silencioso acabaram ganhando mais força, como aponta Flávia Cesarino Costa em “As ruidosas mulheres do cinema silencioso” capítulo do livro *Mulheres de Cinema* (2019), “ninguém imaginava que tantas mulheres haviam participado do período silencioso, e que elas tinham trabalhado em funções tão diversas na cadeira de produção, distribuição e exibição de filmes” (p. 19), referindo-se às mulheres em grande número na indústria cinematográfica norte-americana, principalmente

até 1920, momento em que o cinema passa por uma padronização em sua produção, lanço o questionamento: qual ou quais histórias permitem pensar essas produções como uma forma autêntica de se colocar no mundo para então, conhecê-lo, avaliá-lo, transformá-lo ou promover a sua manutenção?

Em primeiro lugar é preciso compreender a utilização e aplicações do termo gênero dentro da pesquisa. Para isso, utilizamos alguns apontamentos de Joan Scott (1989), que reforça o caráter de mutualidade em estudos que enfatizam as relações de gênero.

“Gênero”, como substituto de “mulheres”, é igualmente utilizado para sugerir que a informação a respeito das mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica no estudo do outro. Este uso insiste na ideia de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado dentro e por esse mundo. Esse uso rejeita a validade interpretativa da ideia das esferas separadas e defende que estudar as mulheres de forma separada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tem muito pouco ou nada a ver com o outro sexo² (SCOTT, 1989, p. 7).

Como forma de falar sobre as construções sociais e a ideia dos papéis destinados a cada indivíduo, a categoria do gênero torna-se importante para enfatizar o sistema de relações entre indivíduos e que, no caso deste estudo, traz à tona o papel da educação.

Assim como acontece nos processos educacionais que visam a autonomia do indivíduo³, como seria possível a essas mulheres-cineastas promover a consciência sobre suas existências e capacidades por meio do fazer cinematográfico? Nesse sentido, a força dos estudos feministas voltados para o cinema e o seu caráter político reverberam em outras possibilidades – um esforço que vem crescendo cada vez mais, não apenas no universo da pesquisa acadêmica, mas também fora dele.

Para Gilda Roquette Bojunga, que fora assistente educativa no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), realizadora de filmes e, posteriormente, gestora em organismos oficiais do cinema brasileiro, o atrevimento tímido de tomar para si um papel que, até então, fora mais dominado por cineastas homens, ultrapassa o cinema pensado como um mero instrumento da prática educativa, um processo cultural ou um apêndice à ação pedagógica – ação esta última, na maioria das vezes,

² Tradução feita por Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila, autorizada pela autora.

³ A autonomia refere-se ao pensamento desenvolvido pelo educador e filósofo brasileiro Paulo Freire.

praticada por mulheres. De maneira curiosa, muitas das funções exercidas por Gilda eram exercidas por mulheres não devidamente creditadas (SCHVARZMAN, 2017). Aqui, o cinema promove debates sobre os papéis pressupostos e, muitas vezes, impostos para os sujeitos em determinadas sociedade e épocas, remetendo a uma análise das relações humanas e suas formas de pensar e agir a partir de uma perspectiva que ganha cada vez mais menções na academia e no cinema: a perspectiva de gênero.

Os itinerários paradoxais para as mulheres

Ao partirmos do pressuposto de que as relações entre a educação e o cinema são formas de socialização dos sujeitos em instâncias culturais que produzem diferentes visões de mundo, subjetividades e saberes, o diálogo estabelecido entre a centralidade da nova ferramenta do século XX transformou a maneira como as pessoas percebiam e tratavam a dita realidade. Na apresentação do livro de Rosália Duarte (2002), a autora justifica sua temática a partir da sua própria condição no mundo.

Na década de 1920, meu bisavô materno instalou um cinema na cidade onde nasci. Chamava-se Cine Central e, mais tarde, viria a ser administrado pelo meu avô. Cresci ouvindo minha mãe falar dos filmes que ele via, desde os cinco anos de idade, sozinha ou com a mãe, no cinema do avô. Muitas poucas atividades de lazer fora de casa eram permitidas às mulheres naquela época, especialmente numa cidade pequena, localizada em área de coronéis, no interior de Minas Gerais. Mas o cinema lhes era facultado e era por meio dele que vinha o pouco contato que tinham com outras realidades. Essas mulheres iam juntas ao cinema e o faziam quase sempre sem companhia masculina. Talvez compartilhassem fantasias de um amor romântico idealizado ou, quem sabe, buscassem um refúgio das tarefas repetitivas realizadas no ambiente doméstico.

Assim, por contingências familiares, o cinema entrou na minha vida carregada de significações afetivas, trazendo consigo parte das memórias de minha avó e de minha mãe, dos momentos passados sem a companhia dos noivos ou maridos, na sala escura ou na de espera ao lado desta, ao som de um piano alemão (DUARTE, 2002, n.p.).

Rosália explicita uma vinculação que parte de uma fantasia ou refúgio para explicar a sua relação com o cinema e, também, com outras mulheres, o que promove a sua inserção em uma sociedade explicada não apenas pelas diferenças de gênero, mas por ações que giram em torno da coletividade: o fato dessas mulheres irem ao cinema juntas, mesmo que em

companhia masculina obrigatória. Assim, o gênero como conceito que se refere ao modo como as características sexuais são compreendidas e representadas, é reverberado nas formas de convivência, práticas e regras sociais, tornando-se parte do processo histórico.

O vínculo cinema e mulheres, quando problematizado no âmbito da educação, seja para a sua idealização romântica ou como uma alternativa de refúgio das atividades domésticas concentradas. Além da limitadora ideia dos filmes como uma forma de passatempo, o cinema se estabelece como meio educativo, e, evidentemente, como forma de ver o mundo, como bem explicita a autora ao citar Pierre Bourdieu. O ato de ver não está atrelado apenas aos filmes que assistimos, mas a uma ligação com o universo social e cultural de cada sujeito, no caso de Rosália, às próprias experiências que ela cita – ir ao cinema com os seus familiares ou ouvir as memórias de sua avó e mãe sobre a sala escura.

Um exemplo que permite aliar o cinema e a sua intenção educativa são os filmes do gênero da ficção científica e as suas possibilidades de reflexão sobre a civilização cibernética em que vivemos. Coloca-se em destaque a representação de sociedades altamente tecnológicas, localizadas em um tempo futuro e que, muitas vezes, coincidem com aspectos próprios às sociedades atuais: um olhar do presente a partir do futuro. Tal discussão, é proposta por Angela Dillmann Nunes Bicca e Maria Lúcia Castagna Wortmann em *Olhando o presente a partir do futuro: a pedagogia do cinema de ficção científica* (2013), que nos instiga a uma reflexão sobre como o cinema vem nos ensinando a viver.

O cinema e tantas outras pedagogias culturais atuam na direção de ensinar como devemos nos comportar, bem como do que pensar, sentir, acreditar, temer, desejar, gostar, aceitar ou rechaçar. As pedagogias culturais estariam, portanto, produzindo e governando as pessoas em um mundo repleto de tecnologias da informação e da comunicação, promovendo deslocamentos nas suas identidades e subjetividades (BICCA; WORTMANN, 2013, p. 364).

Como uma forma de pedagogia cultural, o cinema nos ensina, ao mesmo tempo em que produz e governa as pessoas no mundo, promovendo um deslocamento do sujeito contemporâneo e, portanto, dos seus papéis designados. Ao nos depararmos com a intensa atuação feminina em espaços como o da escola brasileira já no início do século XX, (SILVEIRA; SANTOS; DUARTE, 2017) é possível afirmar que a presença das mulheres nos processos de formação para e pelo cinema, apenas se tornou possível graças ao processo

de feminização do magistério, já consolidado no início do século, e que promovera uma naturalização da crença de que as professoras reuniram melhores condições de mediar a infância por meio do cinema. Tal visão é fruto de uma argumentação de matriz religiosa de origem católica e que, no contexto do Brasil dos anos 20, ligava a necessidade da educação escolar para mulheres “à modernização da sociedade, à higienização da família e à construção da cidadania dos jovens” (GUSMÃO; SANTOS; DUARTE, 2017, p. 461).

Nesse período, as atividades designadas às mulheres foram marcadas por uma forte vigilância e a ideia da educação como uma responsabilidade integralmente feminina. Esses discursos pedagógicos que buscaram aproximar a educação das relações familiares, guardam semelhanças com a ação das mulheres: uma figura traduzida em afeto e confiança, pureza, doçura, generosidade e patriotismo, completamente deslocada de uma sexualidade ativa, mas constantemente imputada tanto pelo bem-estar, quanto pelo insucesso familiar.

Ao aliar a educação e as práticas de formação por meio do cinema, viabiliza-se um tipo de atuação feminina, mas não se chega a desestabilizar totalmente a compreensão do ser feminino, imperada por meio de discursos que se diziam científicos, justificados por velhas concepções biológicas. Uma delas, revela-se dentro do imaginário social ligada a “vocação” missionária do trabalho feminino na esfera pública, assim, ao mesmo tempo em que “os homens buscavam postos de trabalho com melhores remunerações, as mulheres eram chamadas a substituí-los e mesmo superá-los em nome de suas qualidades morais” (p. 464), revelando assim, as instâncias a que são submetidas ou naturalizadas essas mulheres e os papéis ditos femininos em nossa história.

Trajetórias possíveis para a atuação das mulheres no cinema

Com a influência direta da articulação entre o cinema e a educação atribuída à jornalista e historiadora cubana América Penichet (1877-1998), que esteve no Brasil em 1969 para participar do júri internacional da Ocic, quando se pensa em América Latina no século XX, destacamos algumas ações importantes mediadas por mulheres no Brasil.

Hilda Azevedo Soares aparece em diversos documentos provenientes do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira, encarregada de orientar as atividades

católicas no campo do cinema – como membro da revista da Juventude Católica Feminina, que passou a veicular pequenas críticas de cinema –, Hilda também se tornou colaboradora do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica, responsável pela confecção e divulgação do boletim com a classificação dos filmes.

Já Irene Tavares de Sá esteve à frente das atividades de formação cinematográfica da Ação Social Arquidiocesana (ASA), na PUC-Rio para o Curso de Cinema entre 1951 e 1968. Com 3 ciclos – Básico, Extensão e Aperfeiçoamento – o curso era voltado para universitários com o objetivo de formar o espectador, encontrando receptividade nos meios estudantis. Além disso, Irene publicou 3 livros que se tornaram referências para interessados nas relações entre cinema e educação: *Cinema e Educação* (1967), *Cinema em debate: 100 filmes em cartaz, para cineclubes colegiais* (1974) e *Cinema: presença na educação* (1976).

E foi em um dos cursos da ASA que Marialva Monteiro aproximou-se do cinema no Rio de Janeiro. Estudante de filosofia na PUC-Rio, ligou-se ao movimento estudantil e fundou, junto com Nelson Pompéia, o primeiro cineclube da universidade, além de participar de outros como o Macunaíma, da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) – em que era levada por sua mãe e o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes (GEC/UME). Convidada para trabalhar no CCC/CNBB (Central Católica do Cinema), foi lá que ela conheceu Hilda Soares e juntas foram responsáveis pela fundação do Cineduc – organização voltada para a educação de crianças e jovens para o cinema.

O mundo do trabalho no Brasil do século XX para a classe média e de alta escolaridade, fora “concebido como impróprio para as mulheres e sinal de incompetência dos maridos provedores nas camadas de onde vieram as diretoras que despontaram ao longo do desenvolvimento do cinema brasileiro” (SCHVARZMAN, 2017, p. 32). A participação na produção cinematográfica das camadas mais baixas e de imigrantes, algo comum nas primeiras décadas do século, só confirmava os preconceitos com relação a atividade artística. Ainda assim, quando cumpridas por mulheres, tal atividade era considerada bastante heterogênea, principalmente no que se refere a divisão das funções.

Muitas delas inovaram e desafiaram as técnicas existentes, na enorme diversidade de filmes que elas fizeram, desde os documentários e noticiosos, até as ficções, fantasias e animações, formatos genéricos como comédias e melodramas, bem como filmes experimentais e de vanguarda. Não havia apenas uma maneira de ser diretora, seja no cinema *mainstream*, seja nas formas fílmicas menos convencionais. Elas podiam dirigir filmes de maneira individual, mas frequentemente participavam de experiências colaborativas. Algumas diretoras enfatizavam fortemente perspectivas femininas, mas muitas outras não (COSTA, 2019, p. 21).

Entre assistente educativa, cinotécnica e realizadora, está Gilda Roquette Bojunga, neta do antropólogo Edgard Roquette Pinto, fundador do INCE – local que reverberava uma concepção nítida quanto a função do cinema para um projeto de Estado que promoveria a integração nacional e o desenvolvimento industrial. A proposta delineada pelo governo era inserir o cinema como instrumento pedagógico, auxiliar na ação cultural educativa e formativa do projeto político da época, ou seja, em função da própria ditadura. Como aponta Geraldo Santos Pereira (1973), o INCE “serviu como escola para diretores e documentaristas, roteiristas, montadores, técnicos de som e trucadores de filmes de curta-metragem, além de promover a integração do cinema educacional do País” (1973, p. 293). Como crítica, Pereira também descreve que o INCE não teve uma ação de estímulo mais geral para a indústria do cinema brasileiro, atendendo unicamente ao setor educativo e cultural, como formador de mentalidades específicas.

Em um contexto permeado por fenômenos divergentes e que emancipam uma articulação pouco maniqueísta, não podemos deixar de destacar a posição privilegiada de Gilda como “sobrinha” de Humberto Mauro, pessoa que Gilda tivera a chance de acompanhar de perto, mas nunca de se pronunciar quanto ao desejo pelo fazer cinematográfico.

Atuante no INCE desde 1954 – lugar onde a sua mãe Beatriz Roquette Pinto Bojunga⁴ também trabalhava – Gilda é, em um primeiro momento, designada para a biblioteca – trabalho que confirma a tradicional meticulosidade e organização da ultrapassada vocação feminina. Todavia, seu interesse era pelo cinema, já que gostava muito de analisar filmes. Gilda cresce em um ambiente favorável que reúne: educação, ciência, história, cinema e a construção de uma

⁴ Foi a primeira locutora feminina na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e desde menina também acompanhava o seu pai nas atividades no Museu Nacional.

cultura e pensamento sob forte influência positivista – estudou em boas escolas, aprendeu o francês – a língua das elites na época, o italiano e o inglês.

Com relação às produções cinematográficas, participou de filmes como *Brasilianas* (1945-1956) e *Engenhos e usinas* (1955) de Humberto Mauro. Gilda, Mirce Gomes Rocha e Célia Coqueiro ficaram responsáveis pelo setor de pesquisa. O contato com o aparato da câmera, era distante. Além disso, Gilda realizava o atendimento daqueles que buscavam os filmes para projeções escolares no Serviço de Orientação Educacional, promovendo a mediação entre esses filmes e a sua audiência, havendo uma grande demanda para este trabalho: eram pessoas do Pará, Amazonas, Minas Gerais e do sul do país que ocupavam o tempo da jovem Gilda, impedindo-a de participar do que acontecia no estúdio.

Ao atuar como mediadora entre o cinema educativo e o seu público, somado ao gosto pelo cinema, Gilda foi a Paris em 1962 para um estágio no *Centre National de Documentation Pédagogique* com o patrocínio e apoio do governo francês. Na Cinemateca Francesa ela vai desenvolver atividades relacionadas à preservação de filmes, a exibição e a guarda de documentação – novamente ocupações ligadas à organização. Quando retorna para o Brasil, Gilda prossegue com as suas atividades no INCE e, o convívio com os amigos – em sua maioria homens – do Cinema Novo. Nesses encontros, a feitura de filmes caseiros era comum, entretanto, nenhuma convivência ou experiência a permitiu ultrapassar o terreno entre o brincar de ser cineasta e o sê-lo de verdade.

Em 1966 ela retorna à França e é quando consegue colocar a mão na massa, ou melhor, na câmera. Em uma formação com Jean Rouch – importante etnólogo e representante do Cinema Direto – no *Comité du Film Ethnographique*, do Museu do Homem. Lá ela se torna assistente de Paulo Chade que “a leva aos bairros populares de Paris, onde vai captar o relato de seus habitantes, carregando o Nagra para Chade” (SCHVARZMAN, 2017, p. 38). O seu primeiro filme, *Yes, I love Paris* (1967) é uma produção muito expressiva quando pensamos em suas referências: os documentários que desenvolveu observando o trabalho de Mauro e o aprendizado com Rouch.

Ao prosseguir com as funções de planejamento e pesquisa para filmes da Divisão de Orientação Pedagógica do Departamento do Filme Cultural em 1970 – a nova denominação do filme educativo – Gilda envolve-se em produções como a de *Mestre Valentim* (1971) –

documentário de 11 minutos sobre o urbanista e escultor Valentim da Fonseca e Silva, do qual Gilda escrevera o argumento. Na mesma década, Gilda também rodará, a pedido de Humberto Mauro, o que ela denominou de “filmete”: *Meu Mestre*, trata de uma excursão familiar. Gilda e seus pais foram visitar Mauro e dona Baby (Maria Vilela de Almeida) em Volta Grande, Minas Gerais, a terra do cineasta.

Foi uma grande excursão familiar, durante a qual ficaram hospedados na casa do diretor e ele lhes mostrou lugares da casa e da cidade que usou em suas filmagens. Mostrou, ainda, o ninho do *João de Barro* (1956), filme de que Gilda gostava muito; depois, convidou-a a filmá-lo. Além de filmar Mauro e dona Baby em seus afazeres na varanda da casa, Gilda escolheu filmar, ou melhor, refilmar sua cena preferida: a conhecida e emblemática abertura de *Engenhos e usinas* (1955), em que Mauro, de costas para a objetiva, está sentado ao pé de uma frondosa árvore, evocando, na locução da poesia de Ascenso Ferreira, os engenhos do passado, cena que Glauber Rocha considerava “a raiz do enquadramento do filme brasileiro” (Rocha 2003, p. 53), por evidenciar, para ele, as melhores qualidades do cineasta. O olho de Gilda não ficou distante. Ela lembra que, depois dessa filmagem, voltaram abraçados, ela e Mauro, felizes, emocionados com esta pequena aventura. “Mauro deixou na gente um cinema nosso. Eu me sinto muito mauriana, por isso, passei a querer fazer documentário, embora nunca tenha conversado com ele sobre isso” (SCHVARZMAN, 2017, p. 40).

Entre 1976 e 1977, Gilda inicia uma pesquisa para o programa comemorativo *Humberto Mauro: 50 anos de cinema*, feito para a TV Educativa em parceria com a Embrafilme e do qual atuou como diretora. Ainda que, como aponta Schvarzman, Gilda não tenha sido propriamente uma realizadora de cinema, ela se sente muito feliz em entender-se como a mediadora dos filmes. Outra produção significativa que atuou como diretora é o documentário *Academia Brasileira de Letras* (1977), filme de 26 minutos que fala sobre a posse de Rachel de Queiroz, a primeira mulher da instituição. Aqui, Gilda utilizará um filme do INCE feito há 40 anos, em que apenas homens davam os seus depoimentos – uma recuperação que diz muito sobre a sua condição no mundo – a sua e a de muitas outras mulheres que pretendessem se envolver em atividades mais artísticas ou científicas.

Por uma pedagogia feminista para o cinema brasileiro

Pensar o cinema como um processo educativo é considerá-lo como um meio possível para a emancipação de pessoas e grupos. Assim, é possível reiterarmos para o cinema o que o sociólogo alemão Norbert Elias em *Introdução a Sociologia* (1980) chamou de interdependência – o sujeito que possui autonomia, mas, ao mesmo tempo, é dependente de algo. Assim, o filme, ainda que autônomo, como o sujeito que o vê, também opera sob determinadas condições ou interesses para existir. Ao partirmos desse pressuposto e em função da trajetória de Gilda, conseguimos identificar sim uma autonomia que lhe permite, em seu contexto, exercer alguma atividade – no caso, o cinema – que lhe é tão desejado.

No entanto, em alguns pontos de sua trajetória percebemos uma certa invisibilidade – fazer cinema implica uma prática dentro de limites – visivelmente diferentes das condições para um cineasta homem da época. Destacar tais particularidades nos ajuda a compreender os paradigmas de uma sociedade em sua lógica dualista, que nos trancafia em diferentes medidas até hoje. Tais princípios complementares devem ser desmanchados por uma dialética libertadora, porém esta parece ser muito mais fácil quando somente aplicada em teoria. Como reforça o educador e filósofo Paulo Freire em um dos seus mais reconhecidos trabalhos: *Pedagogia do Oprimido* (1987), devemos caminhar em direção a libertação e ao diálogo, isso como uma forma de relacionamento não apenas entre professor e estudante, mas na sociedade, já que todos somos educadores.

(...) a educação libertadora, problematizadora, já não pode ser o ato de depositar, ou de narrar, ou de transferir, ou de transmitir “conhecimentos” e valores (...) mas um ato cognoscente. Como situação gnosiológica, em que o objeto cognoscível, em lugar de ser o término do ato cognoscente de um sujeito, é o mediatizador de sujeitos cognoscentes, [...] a educação problematizadora coloca, desde logo, a exigência da superação da contradição educador-educandos (FREIRE, 1987, p. 78).

Frisar a superação e considerar o educador como mediador, relembra a função de Gilda – “cargo” do qual ela parecia se identificar e gostar muito, mas que só lhe era conveniente pelo fato de ser mulher. A contradição exposta por Freire dialoga com os dualismos de uma sociedade que ainda se explica a partir daquilo que ela é ou não é – professor e/ou aluno, homem e/ou mulher – e não pela diversidade e complexidade das

existências humanas. Abranger a conscientização, a libertação e o diálogo como práticas cotidianas é cogitar relações em torno de uma convivência humana que se dá no campo social e coletivo: na prática, até que ponto os diálogos com as figuras mais emblemáticas do Cinema Novo permitiam a Gilda estabelecer uma relação de igual para igual, nas brincadeiras que nunca ultrapassaram o terreno dos divertimentos?

Ainda que autoras como Izaura Rufino Fischer (2006) apontem para uma ocupação da mulher mais fortemente no campo político – como organização sindical ou movimento social – tal participação, dentro do cinema como um espaço coletivo⁵ de ideias “pode contribuir para criar uma nova hegemonia na relação de gênero, na medida em que ela se torna sujeita de sua própria história” (p. 54). Ainda que o foco da autora tenha recaído sobre o cotidiano das mulheres em um acampamento do movimento dos sem-terra o que, conseqüentemente aponta para uma relação de classe significativa – o dia a dia dessas mulheres é do vivido por Gilda, mas os meios de dominação, silenciamentos e apagamentos são próximos, já que as problemáticas de gênero e classe acabam se replicando.

Em uma lógica que pretende entender o nosso tempo inserido nas premissas da pós-modernidade – defendida por uns e rechaçada por outros – autoras como Linda Hutcheon (1991) apontam para a contribuição das mulheres nesse tempo indefinido e definido por suas complexidades. Ao romper com uma lógica positivista, aquela responsável por ordenar o mundo no qual Gilda nasceu e cresceu, o pós-moderno permite outras possibilidades de olhar para o mundo, valorizando a escuta de outras vozes. Dessa maneira, a dialogicidade vista por Freire como um meio de superação dos binômios e das relações de hierarquia que se dá, principalmente, pelo diálogo, revela em Hutcheon uma valorização mais igualitária e distribuída “das margens e do excêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e as oposições entre masculino e feminino” (p. 35), ou seja, devemos retornar novamente a dialética.

⁵ O espaço coletivo do cinema é entendido para além da dinâmica geográfica. Um filme, que é feito por uma equipe, não deixa de ser uma produção coletiva – aqui nos abstermos de discussões acerca da ideia de cinema de autor – e nos detemos em uma compreensão do cinema como experiência e reflexo de uma determinada época, tornando-o passível de análises que nos ajudem a refletir sobre as relações humanas não apenas inseridas dentro do espaço do filme, mas fora dele.

Transferindo essa lógica para o cinema e para a trajetória de Gilda, o diálogo talvez não se incorpore como uma busca pela comunhão – entre Gilda e Mauro, por exemplo – afinal, não podemos dizer que o cineasta exerceu somente um papel de tutor, já que, a ela não era permitido sequer demonstrar o seu interesse pela realização cinematográfica, resguardando as suas vontades para uma área compreendida como mais educativa e menos aparente. E é nesse horizonte brasileiro que passamos a assimilar tais situações – longe de nos colocar como exímios exemplos da desigualdade nas relações de gênero – afinal, é possível identificá-la e problematizá-la em inúmeros lugares ou épocas e em suas mais diversas transformações. Todavia, ao trazermos autores que pensam, a partir de um espaço delimitado a fundamentação crítica da dita realidade, como acontece com o filósofo argentino Enrique Dussel (1977), revelamos uma preocupação com as particularidades.

No caso de Dussel, o pensamento construído sobre a opressão gira em torno das prerrogativas que colocam em questão, principalmente, uma perspectiva eurocêntrica e que pensa de forma crítica a filosofia moderna europeia, questionada sobre o lugar de onde se fala e para quem se fala. Nesse caso, tal pensamento é capaz de situar os homens, sua cultura e as mulheres como manipuláveis, ou seja, o reforço de uma lógica totalmente paternalista que considerada as mulheres como irracionais, um meio de mão-de-obra, selvagens ou até subdesenvolvidas. Tal ideia surge da opressão sobre o outro – esse outro englobam mulheres, índios, negros e todos aqueles opostos ao que é, supostamente, dominante ou padrão. O centro se impõe sobre a periferia – um movimento contrário do proposto por Hutcheon, no entanto, ainda assim seria possível visualizar um processo de libertação mesmo em uma sociedade construída sob a égide da duplicidade?

Talvez um pouco inflexível quanto ao pensamento – a chamada filosofia da libertação é fruto de um exílio no México vivido no ano de 1975, em que Dussel valera-se da oportunidade de construir uma autocrítica profunda, que buscava as raízes culturais dos povos latino-americanos. O filósofo promovia uma crítica à reprodução das filosofias europeias pela própria periferia, de uma filosofia eurocêntrica, dominadora e que reconhece o outro como um ser praticamente maligno, afinal, dentro de uma lógica dualista e ambivalente, se o ser é o próprio grego, o não-ser só poderia ser o bárbaro.

Partindo dessa tese, se dá a aproximação com a história de Gilda: fora necessário que ela saísse de seu país de origem para que conseguisse de forma um pouco mais efetiva e na função que lhe era de vontade, fazer o cinema que almejava, ou seja, ainda que ela tenha assimilado indiretamente as formas do fazer cinematográfico com o seu principal companheiro de trabalho no Brasil, Humberto Mauro, – Gilda também deve grande parte de sua formação a Jean Rouch. São as experiências distintas que lhe foram concedidas ou não, responsáveis por sua constituição como mulher-cineasta. Dessa perspectiva, quais as estratégias e os procedimentos possíveis para a vida, as vontades e as inquietações de uma mulher ao estabelecer as relações de convivência humana em contextos que não permitem a opressão, mas valorizam a dialética? Talvez, estejamos longe dessa valorização intensa da dialética, sendo possível, por enquanto, algumas pequenas perturbações e grandes atrevimentos, que se referem ao próprio ser e estar em um mundo que não lhe é permitido estar por completo, pelo menos não tão seriamente quanto é permitido aos homens.

Na prática, quando nos deparamos com a história de Gilda, a elucidação sobre os impedimentos de gênero enquanto comprometimento de uma carreira feminina, mais especificamente na direção cinematográfica no início de 1960 no Brasil, é notória. Entretanto, das produções já citadas, Gilda não se concentra, mas é concentrada em filmes com um caráter “cultural” – mais uma vez, direcionada ao âmbito da educação.

Reconhecer a importância desses papéis, não elimina os questionamentos sobre a sua delimitação e as dificuldades quando pensados em conjunto com as carreiras femininas no cinema que pouco tiveram a chance de se desenvolver, pelo menos, não exatamente como se desejava ou nunca se desenvolveram de fato, mas como era possível fazê-la, mediante as circunstâncias históricas, sociais, culturais e políticas de sua época. Como outro exemplo e em um contexto mais abrangente da América Latina, destacamos a chilena Alicia Vega, que obteve uma importante participação na criação e consolidação de projetos para a formação de crianças para o cinema na América Latina, como o que desenvolveu em Santiago do Chile no ano de 1985 – *Taller de Cine para Niños* – experiência essa retratada no documentário *Cien niños esperando un tren* (1988) do cineasta chileno Ignacio Agüero.

Pesquisadora e historiadora da área de cinema, Alicia Vega estudou no Instituto Fílmico da Universidade Católica do Chile, criado e dirigido pelo jesuíta Rafael Sánchez. Foi professora de Apreciação Cinematográfica em inúmeros centros da Universidade Católica e da Escola de Teatro da Universidade do Chile, durante mais de 30 anos. Vega também escreveu críticas de cinema para o diário católico *La Voz* (1960) e para as revistas *Hoy* e *Mensaje*. Com livros publicados como *Revisión del cine chileno* (1979) e *Itinerario del cine documental chileno – 1900-1990* (2006), ela foi criadora do programa Cine-Foro Escolar na década de 1980, ligado à Oficina Nacional de Cinema da Conferência Episcopal, que atingira 40 mil crianças de colégios católicos e de todos os níveis socioeconômicos ao promover duas sessões semanais capacitadas para atender até 900 pessoas no cinema Normandie, em Santiago.

Com a diminuição dos recursos da Igreja, o aumento do valor das películas e outras questões burocráticas, em 1985 Vega começa a desenvolver atividades nas escolas, são oficinas de cinema para e com as crianças de baixa renda e em comunidades periféricas de Santiago, propondo “elaborar uma oficina que foi uma janela para os meninos que não tinham acesso a nenhuma outra coisa” (VEGA, 2012, p. 99). Vega, para recuperar um pouco da lógica pensada por Dussel, levou às periferias, ao local interpretado como subdesenvolvido uma chance para o olhar. Assim como também fazia Gilda no Brasil no Serviço de Orientação Educacional do INCE.

(...) era emocionante, pessoas que vinham do Alto do Xingu, Pará, Amazonas, muitos de Minas, do Sul. Pessoas simples, irmãs de caridade. Saíam filmes de tudo, filmes técnicos. Ficava emocionada. Foi muito importante pra mim ajudar nas escolhas, e isso vinha também do contato que eu tinha com a produção dos filmes que se preparavam naquela sala, no contato com os especialistas. (SCHVARZMAN, 2017, p. 35)

Alicia Vega, anos depois, receberia o Reconhecimento ao Mérito Artístico e Cultural, outorgado pelo Ministério da Educação, em 2000, e o Prêmio Pedro Sienna, pelo Conselho da Cultura e das Artes, em 2008. Como mulheres munidas de um trabalho pedagógico que promovia a experimentação do cinema – Gilda Bojunga, Alicia Vega, Irene Tavares de Sá e América Penichet, algumas das figuras citadas, dentre muitas outras ainda a serem reconhecidas – a mediação desse olhar, não se limitaria somente à produção e reflexão sobre um filme, mas para a agência: o que nos é possível fazer a partir das condições disponíveis?

Ao retomar o raciocínio de Dussel exposto na divisão “Da fenomenologia à libertação” (pp. 22-72), o sujeito deve agir mediante um projeto que determine as suas possibilidades e mediações – o que fora praticável para Gilda e todas as outras realizarem em seu meio, além da capacidade (ou incapacidade) de escolha? A capacidade de escolher e não escolher nada, denomina-se, então, liberdade, e essas escolhas, segundo o filósofo argentino, são fundamentais na construção da nossa biografia. Nesse ínterim, ao mesmo tempo em que somos livres, somos historicamente determinados e relativizados por nossas escolhas, considerando inclusive, aquelas que não nos foram viabilizadas.

Primeiras considerações

Ao compreender o ser social como um sujeito que, a partir de suas responsabilidades, anseios e condições, age, toma decisões e sofre as suas consequências, o fato de respondermos por nossas próprias ações, nos fazem, em certa instância, conscientes de nossa existência no mundo. Porém, nos meandros desse raciocínio, não é possível negligenciar as circunstâncias do próprio mundo – como é possível compreendê-lo, avaliá-lo e decidir sobre ele a partir de nossa sociedade atual? As questões de gênero ambientam-se entre os movimentos de uma pedagogia que se refere à convivência e a experiência humana e não apenas aos seus aspectos de aprendizagem e ensino, do qual o cinema é utilizado como meio.

Todavia, não são só as imagens do cinema que são capazes de nos trazer uma reflexão crítica sobre inúmeros assuntos – a sua produção também diz sobre um contexto social, quem faz e como faz. A discussão proposta sobre a agência feminina, a mulher como produtora de conteúdo, como responsável pelas escolhas imagéticas e discursos advindos da imagem e do som ou a sua impossibilidade de fazê-lo como tal, estão cada vez mais imbricadas à história das mulheres e aos movimentos feministas – no plural, pois são muitos.

Gilda Bojunga promove, como bem aponta o título do capítulo escrito por Sheila Schvarzman, um ensejo de afirmação de sua própria existência, escrevendo a sua parte na história do cinema brasileiro.

(...) Gilda Bojunga não foi propriamente uma realizadora, ainda que tivesse desejado sê-lo e tenha feito alguns filmes e convivido com muitas pessoas significativas nesse campo, tanto no Brasil quanto na França. Mas, apesar dos percalços que ela percebe que se associaram em grande medida à sua condição de gênero, impedindo-a de efetivar uma carreira como diretora, sente-se feliz em se pensar, antes de tudo, como uma mediadora entre o cinema e o conhecimento que ele permite em diferentes âmbitos, atividade principal que terminou por exercer em diferentes cargos ao longo de sua carreira e na qual outras mulheres também puderam se desenvolver, como foi o caso de Mirce Gomes, por exemplo, produtora e pesquisadora no INCE e mesmo o papel desempenhado por sua mãe. Ter sido uma mediadora entre os filmes e o público foi a sua forma de fazer cinema (SCHVARZMAN, 2017, pp. 41-42).

A mediação, papel tão expressivo que Freire designa para o mundo, apresenta-se no caminho de Gilda como a sua contribuição – cheia de não permissões. Tanto Freire quanto Dussel em suas promoções da liberdade e das transformações dos moldes opressores de educação e vivência, depreendem sobre o campo das relações humanas e a importância da troca equitativa. Assim, trazer tal discussão é ir além das imagens, dos conhecimentos e das culturas que pensamos verdadeiros e inabaláveis – como na prática bancária e paternalista descrita por Freire – é preciso, então, problematizar os sujeitos como seres no mundo para que esses mesmos sujeitos se sintam desafiados e, a partir disso, respondam aos desafios de forma engajada. Ao refletir sobre si, sobre o mundo e sobre a nossa agência nele, o sujeito aumenta o seu campo de percepção, dirigindo-se então aos que pouco se destacaram para assim, também, percebê-los em sua importância.

Referências

- ACADEMIA Brasileira de Letra. Direção de Gilda Roquette Bojunga. Embrafilme, 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SfkdWxFw4AE>. Acesso em: 10 junho de 2020. (26 min.).
- BICCA, Angela Dillmann Nunes; WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Olhando o presente a partir do futuro: a pedagogia do cinema de ficção científica. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, *Revista Educação* (Porto Alegre, impresso), v. 36, n. 3, pp. 363-372, set./dez. 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/15536>. Acesso em: 10 abril de 2018.
- COSTA, Flávia Cesarino, As ruidosas mulheres do cinema silencioso. In: KARLA, Holanda. (Org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019, pp. 19-36.

DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*: refletindo sobre cinema e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DUSSEL, Enrique. *Filosofia da libertação na América Latina*. Edições Loyola: São Paulo, 1977.

ELIAS, Norbert. *Introdução a Sociologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

FISCHER, Izaura Rufino. *O protagonismo da mulher rural no contexto da dominação*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2006.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira; SANTOS, Raquel Costa; DUARTE, Rosalia Maria. Mulheres em projetos de educação pelo/para o cinema. *Revista ETD – Educação Temática Digital*. Campinas, SP, v.19, n.2, pp. 456-481, abr./jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8647550>. Acesso em: 06 abril de 2018.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

SCHVARZMAN, Sheila. “Gilda Bojunga: caminhos e percalços de uma afirmação”. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017, pp. 31-42.

PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro*. História, cultura, economia e legislação. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973.

SANTOS, Ana Célia de Sousa; BOMFIM, Maria do Carmo Alves. “Pedagogia feminista na construção de uma ‘alternativa de gênero’”. In: *Anais do Fazendo Gênero 9 – Diásporas Diversidades, Deslocamentos*. 23 a 26 de agosto de 2010. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278186641_ARQUIVO_ArtigoFazendoGenero.pdf. Acesso em: 05 abril de 2018.

SCOTT, Joan. *Gender: a useful category of historical analyses*. Gender and the politics of history. New York: Columbia University Press, 1989. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnerJoan%20Scott.pdf. Acesso em: 30 de maio de 2018.