

# Os acontecimentos insólitos no diário de uma adolescente questionadora:

análise estética do longa-metragem *Vida de Menina* de Helena

Solberg

Juliana Soares Mendes<sup>1</sup>

## Resumo

O artigo responde como o uso do gênero audiovisual do fantástico (englobando o fantasmático, a fantasia e o maravilhoso) permite gerar representações para a transformação social, em particular a partir da disseminação de mensagens feministas. As considerações são tecidas com a análise do primeiro longa-metragem ficcional de Helena Solberg: *Vida de Menina* (2003). Utilizando esses conceitos do fantástico, o artigo percorreu também por algumas obras de outras diretoras latino-americanas que iniciaram sua carreira nas décadas de 1960 e 1970. Elementos que rompem com a realidade – como um espírito que se separa do corpo, metáforas de crucificação de mulheres e a voz assustadora de uma bruxa – aparecem em documentários e ficções desse grupo de autoras. Em especial para a obra de Solberg, destacamos duas sequências de interesse: uma menina sendo arrastada para o inferno em meio a labaredas após não confessar por completo seus pecados; e a morte inexplicável e ao estilo de contos de fadas de uma mulher negra. Essas narrativas debatem o papel das mulheres em relação ao casamento, trabalho e beleza. Defendemos, então, que a obra joga com a personalidade questionadora da protagonista simultaneamente à construção de uma alegoria para as opressões de gênero, mostrando essa violência como inescapável.

## Palavras-chave

Fantástico; Fantasia; Cinema; América Latina; Feminismo.

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Bolsista da FAPERJ. Mestre em Ciências Sociais pelo CEPPAC/UnB. Possui Graduação em Publicidade e Propaganda pela UnB e em Jornalismo pelo IESB. E-mail: julianasmendes@gmail.com.

# The uncanny events in the diary of an inquiring teenager:

an aesthetic analysis of the feature film *Vida de Menina* by Helena Solberg

Juliana Soares Mendes<sup>1</sup>

## Abstract

This paper answers how the fantastic genre of audiovisual (encompassing the fantasmatic, the fantasy and the marvelous) allows the creation of representations for social change, particularly from the spreading of feminist messages. These comments are based on the analysis of Helena Solberg's first fictional feature film: *Vida de Menina* (2003). Employing these concepts regarding the fantastic, the paper also goes through some works by other Latin American women directors who began their careers in the 1960s and 1970s. Elements that show breaks from reality – such as a spirit that separates from the body, metaphors of women being crucified, and the frightening voice of a witch – appear in documentaries and fictions made by this group of women authors. From Solberg's work especially, we selected two sequences of interest: a girl being dragged into hell amid flames after not fully confessing her sins; and the unexplained and fairy tale style death of a black woman. These narratives discuss the role of women in regard to marriage, work, and beauty. We therefore argue that the film plays with the protagonist's inquiring personality at the same time it constructs an allegory for gender oppressions, showing this violence as inescapable.

## Keywords

Fantastic; Fantasy; Cinema; Latin America; Feminism.

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Bolsista da FAPERJ. Mestra em Ciências Sociais pelo CEPPAC/UnB. Possui Graduação em Publicidade e Propaganda pela UnB e em Jornalismo pelo IESB. E-mail: julianasmdes@gmail.com.

## Introdução

Este artigo se interessa pela maneira como a linguagem cinematográfica é utilizada por algumas diretoras latino-americanas – que iniciaram suas carreiras entre 1960 e 1970 – para transmitir mensagens feministas. Um aspecto que se destacou ao acessar alguns desses títulos foi o uso do fantástico na narrativa audiovisual. Discorreremos sobre a utilização desses elementos em exemplos da filmografia desse grupo, procurando identificar quais funções cumprem. Finalizamos o texto com uma análise do longa-metragem *Vida de Menina* (2003) de Helena Solberg, debatendo se as rupturas com o real e a criação de mundos imaginários contribuíram para uma narrativa de transformação social.

Pontuamos que a estratégia de inserir o insólito (em dialética com o banal) nas obras foi empregado no mesmo período histórico também por diretores do cinema novo e cinema marginal. Segundo Xavier (2012), os realizadores enfrentavam adversidades da ordem política e econômica, procurando novas formas para comunicar a disparidade entre as expectativas nacionais e a realidade. Dessa maneira, criavam alegorias sobre o destino do país, explorando a narrativa e a composição visual.

Essa escolha estética no audiovisual atravessou as décadas, deixando a sua marca também na contemporaneidade. Souto (2016), a partir da análise comparada de uma coleção de títulos brasileiros de 2007 a 2015 que abordam as relações de classe, enxerga a constante do medo:

[...] imprimindo nas relações de alteridade os efeitos do pavor, da ameaça, da tensão. Nas ficções, a intertextualidade com o cinema de gênero deu origem à criação de monstros, zumbis, figuras animais, vazamentos e alegorias (SOUTO, 2016, p. 193).

Esses gêneros, no entanto, dificilmente se encontram em estado puro (MITTELL, 2004). E, como muitos autores definiram o que seria o fantástico (CARVALHO, 2011) e a fantasia, esses termos carregam polissemia e ambiguidade (PETZOLD, 1986). Para os objetivos desse artigo, a análise desses elementos nos filmes considerou o fantástico, a fantasia, o maravilhoso e o fantasmático.

O fantástico pode ser visto como um guarda-chuva que engloba a fantasia (e outras classificações fronteiriças nesse conjunto mais amplo, como a ficção científica e o horror), sendo um gênero que aponta para uma ruptura com a realidade que produz alguma inquietação (BASÍLIO, 2018). O fantástico se baseia em percepções estimuladas pela oscilação entre o racional e o irracional. A narrativa passa por uma irrupção de algo insólito para depois explicá-lo, permitindo que ele se torne parte do senso comum – mas sem tornar o seu entendimento pleno (CARVALHO, 2011).

Por sua vez, a fantasia apresenta um conteúdo do maravilhoso ou infantil (BASÍLIO, 2018). No caso do maravilhoso, estamos falando de histórias com aspectos

do imaginário, mítico e até tenebroso. Porém ele se distancia do fantástico, pois o insólito é aceito sem reservas (CARVALHO, 2011). Lembramos, por exemplo, dos contos de fadas, amplamente lidos para crianças. Apesar das dificuldades de determinar o que seria o gênero da fantasia, Petzold (1986) lembra de alguns elementos: o uso de mágica, o convite para entrar em um jogo, a inspiração para o deslumbramento e a criação de uma relação entre a realidade e um mundo secundário.

Reforçamos, no entanto, nosso argumento de que as conceituações para esses termos são múltiplas. Portanto, para fins de diferenciação, emprestamos o termo fantasmático para se opor àquilo que é racional ou baseado em características objetivas da experiência na realidade (PETZOLD, 1986). Encontraremos o fantasmático, então, no fantástico e na fantasia.

Os três conceitos apontam para a criação desse mundo secundário que, apesar de ser ontologicamente diferente, se relaciona e até pode referenciar a realidade. Petzold (1986) lista quatro meios possíveis de relacionar esses dois espaços: subversivo (apresenta uma realidade que, até então, era oculta e começa a surgir após um evento inexplicável); alternativo (apresenta um mundo alternativo que poderia se desenvolver no futuro, sem quebrar as leis da física); desiderativo (um mundo secundário que nunca poderia existir na realidade, mas que responde a desejos de um lugar melhor); e aplicativo (mantém algum tipo de correspondência entre os mundos, como por meio de alegorias ou narrativas que falam da experiência humana a partir de abstrações). Esses quatro modos são fantasmáticos e podem se misturar em uma única história, mas apenas os dois últimos são considerados gêneros da fantasia.

## Reflexões sobre as relações de gênero nos documentários fantasmáticos

Voltamos nosso olhar para diretoras que iniciaram sua trajetória no audiovisual entre 1960 e 1970 na América Latina e encontramos uma diversidade de narrativas, formatos e experimentações. Mas o aval de uma educação acadêmica ou a participação em espaços formativos em Cinema ou áreas correlatas se tornou um aspecto comum. É o caso da costa-riquenha Kitico Moreno e os cursos da BBC e os realizados em Buenos Aires com apoio da Unesco (CORTÉS, 2005); da colombiana Sara Bright e sua passagem pelo *Marrow College of Technology and Art* (GÓMEZ; RÍOS, 2002); da venezuelana Josefina Jordan e sua estadia em Cuba dedicada ao cinema (TEDESCO, 2012); da mexicana Rosa Martha Fernández e seus estudos de produção televisiva no Japão (CAMACHO, 2018); e da brasileira Helena Solberg, diretora cujo longa ficcional analisaremos (TAVARES, 2011). Solberg cursou Línguas Neolatinas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e participou de sessões na Cinemateca do Museu de Arte Moderna e do jornal estudantil *O Metropolitano* (TAVARES, 2011). Considerando as formações e as

práticas dessas mulheres, entendemos que havia um forte domínio da linguagem cinematográfica e uma intencionalidade ainda mais evidente das escolhas estéticas ou narrativas. É curioso, então, que algumas dessas autoras optaram por usar elementos insólitos. Esses elementos aparecem nos documentários híbridos: *A Entrevista* (1966), da brasileira Helena Solberg, *A propósito de la mujer* (1975), da costa-riquenha Kitico Moreno, e *La segunda oportunidad* (1990), da colombiana Eulalia Carrizosa.

O curta *A Entrevista* aborda reflexões sobre a condição feminina de mulheres de classe média-alta e alta do Rio de Janeiro. As entrevistadas anônimas discorrem sobre casamento, carreira, sexo, etc. O áudio dos depoimentos é coberto por imagens de encenação de um dia de casamento. Acompanhamos a noiva, Glória Solberg, a cunhada da diretora e a única entrevistada filmada (TAVARES, 2011). As imagens da noiva servem de contraste para as frustrações e dúvidas femininas ao longo do filme.

Entretanto, é no começo da obra, na vinheta, que o elemento do fantasmático irrompe. Essa abertura começa com um áudio de missa em latim, provavelmente apontando para o papel da Igreja como uma instituição definidora dos papéis sociais da mulher. Seguem, então, imagens de crianças, de acervos familiares, com a música de aniversário. Essa é interrompida com uma voz aguda e rouca, falando que foi esquecida e que vai deixar as outras fadas fazerem suas profecias antes. A risada e a voz esganiçada, como também o conteúdo, lembram a personagem da bruxa e o conto de fadas da *Bela Adormecida*. Há um presságio de uma maldição que pode derrubar essa vida de sonho que se espera construir com o casamento. Estamos falando de uma referência de narrativas do maravilhoso. No filme de Solberg, a bruxa serve de alerta para as mulheres. Essa figura cria uma atmosfera sombria, que ronda o casamento e serve de abertura para depoimentos que apontam as frustrações de entrevistadas.

O elemento fantasmático contribui para a atmosfera do filme, mas também para metáforas visuais. Vemos um modo aplicativo, como proposto por Petzold, de relacionar o mundo imaginado com a realidade a partir de alegorias, que apresentam sentimentos sobre opressões vivenciadas por mulheres. É notável a semelhança da estratégia usada na vinheta de abertura do *A Entrevista* e de atuações presentes no *A propósito de la mujer*, principalmente porque um filme não influenciou o outro.

Inclusive, o tema do *A propósito de la mujer* possui intersecções com o *A Entrevista*, falando sobre o espaço ocupado pela mulher. Contudo, há a intercalação de entrevistas tradicionais com imagens simbólicas mais abstratas. Logo no início da obra, a audiência, em um ambiente de pesadelos, se depara com uma mulher em túnica correndo por entre uma plantação com trilha sonora grave e sons de ventania. Novamente o áudio transmite o que parece ser uma missa em latim. Em um dado momento, em espanhol, as mulheres são comparadas a bestas selvagens. A atmosfera de pesadelo continua com a atriz pregada em uma cruz.

A essas imagens se agregam cenas de uma mulher escapando de um prédio. Essa fuga assinala a possibilidade de liberdade. A mulher corre perto de um corpo de

água e, na sequência, vemos um pássaro voando.

Se até o momento analisamos os elementos fantasmáticos como formas de criar uma atmosfera ou metáforas, em *La segunda oportunidad* esse aspecto está associado ao humor e ao didatismo. O curta-metragem é parte de uma série didática chamada *A la salud de la mujer*.

O ponto de partida da história é uma ruptura com o mundo real. A protagonista, Dolores, é uma mulher de 40 anos que, segundo a narradora, aparenta ter 50. A apresentadora, que também narra a história, avisa que a personagem se envenenou a vida inteira (com alimentos industrializados, poucos exercícios e muito cigarro). Ela ainda alerta que a protagonista vai descobrir que com isso não se brinca, pois a saúde é uma questão de vida ou morte.

Após tossir muito, uma figura etérea sai de dentro do corpo de Dolores. Esse espírito conversa com a protagonista, como se fossem duas entidades separadas (em vez de uma alma pertencente ao mesmo corpo). Não fica explicado o que seria esse ser etéreo, sabemos apenas que é uma experiência fora do corpo (estamos falando de uma explicação parcial do insólito, o tornando adequado ao senso comum na medida certa para que não deixe de ser estranho).

A narradora discorre sobre a constituição do corpo, orientando para uma vida saudável. Ao final, fica a pergunta: o que aconteceria se a protagonista tivesse uma segunda chance. Resgatando uma metáfora, a apresentadora reacende a vela da vida de Dolores. Ela desperta e seu espírito retorna.

A relação entre a realidade e o mundo secundário no caso desse curta é do modo aplicativo também, uma vez que a história do espírito que sai do corpo da Dolores (e mesmo da sua idade, que difere de quantos anos realmente possui) é uma alegoria (cômica) para falar sobre as necessidades de cuidar da saúde, causando estranheza.

Pontuamos que essa estranheza pode gerar maior tensão na audiência porque estamos abordando uma obra documental (ainda que híbrida com ficção), assim como são os demais títulos analisados nesta seção.

## A fantasia no longa ficcional *Vida de Menina* de Helena Solberg

Os elementos do fantasmático, sobre os quais discorreremos acima, também perpassam outra obra de Solberg, seu primeiro longa-metragem ficcional: *Vida de Menina* (2003). O filme foi lançado com uma diferença de 37 anos do *A Entrevista*, em um outro contexto do feminismo e de direitos conquistados. Ainda assim, os elementos imaginativos contribuem para a atmosfera do filme e para o debate da pauta feminista.

Selecionamos duas sequências do filme *Vida de Menina* para discorrer sobre essas características. A obra é baseada nos diários escritos de 1893 a 1895 por uma adolescente em Diamantina, Minas Gerais. O livro, no entanto, foi publicado em 1942

por sua autora, Alice Dayrell Caldeira Brant sob o pseudônimo de Helena Morley, pois havia o receio da repercussão negativa do livro em Diamantina (ORSOLIN; MELO, 2018).

Em entrevista, Solberg aponta o interesse de explorar com o filme o olhar estrangeiro sobre o Brasil. Afinal, a Helena do livro *Vida de Menina* era filha de um inglês, o que lhe teria conferido certa irreverência ao falar sobre a realidade. E esse é um paralelo passível de traçar com a própria Solberg. Ela morou quase 30 anos fora do Brasil antes de produzir o filme analisado e é também filha de um estrangeiro: “veja, meu pai era norueguês, escandinavo que veio para o Brasil, que casou com uma brasileira, e eu tenho um pouco dessa divisão dentro de mim também” (MULHERES DO CINEMA BRASILEIRO, 2005, [s.p]).

Ademais, há semelhanças entre as mães de Morley, a autora dos diários, e de Solberg. No filme, a figura materna repassa orientações e conselhos sobre como ela deveria se comportar para se adequar ao que era esperado das mulheres (valorizando religião e a ocupação do espaço doméstico). Já na vida da diretora, sabemos que:

Helena e seus irmãos receberam educação nórdica por parte do pai e ibérica e católica por parte da mãe. Quando completou cinco anos de idade, foi matriculada no colégio Sacre Coeur de Jesus, como convinha às filhas de classe média-alta do Rio de Janeiro, nos anos de 1940 (TAVARES, 2011, p. 35).

A partir do visionamento do longa-metragem, argumentamos que tanto a educação europeia quanto a católica brasileira refletiam formas diferentes de relações de gênero. Contudo, em ambas, havia a reserva do espaço doméstico para a mulher e regras de conduta para se adequar ao que era considerado apropriado. Por exemplo, não passear muito pela cidade (conselho da mãe brasileira da protagonista) e gerenciar a economia doméstica (orientações da tia inglesa da protagonista).

As analogias entre essas duas autoras (de obra literária e de audiovisual) provavelmente apontam para o interesse de realização do filme. Solberg explica como se deu essa intersecção de visões sobre os temas tratados:

Foi complicado fazer o roteiro, preservar esse aspecto episódico, de diário na estrutura. Ao mesmo tempo não é uma adaptação porque é o meu olhar em cima do dela, é o crescimento dela, é sair da adolescência e aceitar o mundo em volta dela (MULHERES DO CINEMA BRASILEIRO, 2005, [s.p]).

A protagonista do filme assume, com brincadeiras e sua forma de pensar, esse ideário infantil, remetendo ao gênero fantasia e do maravilhoso. Vemos Helena em espaços frequentados por outros da sua faixa etária: escola, família e algumas menções de festas populares. Ao fundo acompanhamos outras crianças pulando corda ou cantando música de roda. As pequenas travessuras e brigas com os irmãos também são retratadas. Ademais, há uma relação com animais: Helena tem uma galinha e deu nome para um mico que lhe traz frutas, o Chico.

A linguagem do cinema pode facilitar a criação desse mundo infantil, repleto de imaginação. Afinal, como explica Fantin (2009), a montagem transgride o tempo de forma semelhante ao que a imaginação faz. O papel dessa imaginação é tal que conduz a se caminhar para além da realidade (aproveitando um acervo coletivo de tudo que já foi imaginado).

Há, assim, o fantasmático com a geração de um mundo secundário, imaginado. No *A vida de menina*, a transgressão do estabelecido é mais sutil, se revelando com destaque apenas na primeira cena, quando uma Helena criança está na cerimônia de sua Primeira Comunhão e enxerga labaredas de fogo e as pernas de uma outra menina se debatendo. Esse trecho serve de ponto de partida para a audiência compreender as fabulações da Helena como algo que ela constrói em sua imaginação, e que ela chama de “castelos”. Eles serão, desde aí, compartilhados com o público de forma verbal.

Para gerar esses mundos, se estabelece uma relação entre a realidade e os lugares imaginados. Segundo as classificações de Petzold (1986), argumentamos que, de forma geral, estamos diante de um modo desiderativo de relacionar a realidade com o mundo imaginário e, portanto, da fantasia. Nesse modo, o mundo secundário é melhor do que aquele da realidade, explorando desejos e a vontade de gratificação humana. Nos diários publicados, inclusive, há uma evidente relação dos “castelos” criados com a possibilidade de obter dinheiro (e escapar da crise econômica que a família da Helena enfrentava). “Fiz o castelo de achar um diamante grande e ficar rica, e a coisa foi crescendo tanto pelo caminho que quando cheguei a Boa Vista eu estava milionária. Eu nem sabia mais que fazer com tanto dinheiro” (MORLEY, 2016, p. 117).

É nesse sentido que o filme explora a imaginação da protagonista. Apesar de suas origens em uma família inglesa de muito *status* e em uma família tradicional abastada de Diamantina, Helena vive a crise da mineração da cidade, que dificulta o sustento da família.

Porém, em contraposição à afabilidade dessas histórias imaginadas, existem duas exceções ao modo desiderativo no filme: a cena das labaredas e uma sequência sobre feminicídio. Defendemos que existe uma alegoria que perpassa ambos os trechos, transmitindo como mensagem a existência de violências (terrenas e espirituais) inescapáveis às mulheres. Os trechos se encaixam no modo aplicativo (da fantasia), uma vez que revelam um mundo secundário que faz associações com a nossa realidade e apresenta abstrações que permitem construir metáforas sobre questões sociais e políticas.

Analisaremos a seguir os excertos mencionados que nos levam a questionar se os elementos de fantasia da narrativa contribuem para a reflexão e transformação social, ou se limitam ao escapismo e consolidação do *status quo*. Petzold (1986) cita uma visão de que a arte constrói os mundos para permitir um comentário mais profundo sobre essa realidade que subverte ou nega. E Baker (2012) assinala que a fantasia tem o potencial para ambos, escapismo com reforço da ideologia dominante ou criação de

uma representação progressista. Para o último, a narrativa de fantasia consegue fazer isso ao mostrar uma nova versão da realidade que está aberta para a transformação (expressando insatisfação e desfamiliarização com a ordem estabelecida).

Considerando esse potencial ambivalente da fantasia, defendemos que a narrativa de *A vida de menina* cria uma alegoria de uma violência inevitável, que tampouco pode ser interrompida pelos questionamentos da adolescente protagonista. A partir da fruição do filme, o público pode contestar as estruturas do final do século XIX e, em comparação, pensar a realidade atual – reconhecendo avanços já ocorridos ou padrões que permanecem. A hipótese se fundamenta na trajetória de Solberg, que usou o cinema como uma ferramenta de conscientização.

## Violências simbólicas e físicas: o diabo invisível e a Bela desfalecida

Em um dos trechos anteriormente citados, acompanhamos a narrativa de Helena criança entrando na Igreja seguindo uma linha de meninas de branco que se ajoelham no primeiro banco. A partir daí, temos plano e contraplano de uma história contada pelo padre e das reações de Helena. O conteúdo verbal apresentado pelo sacerdote indica a anedota de uma garota que estava fazendo a Primeira Comunhão e, por não contar um pecado no confessionário, caiu dura e foi arrastada pelo diabo para o inferno. Helena olha para o altar e vê labaredas e as pernas de uma menina se debatendo e sendo arrastada. A encenação da protagonista contribui para o terror da cena com seus olhos arregalados e expressões assustadas.

O figurino, por sua vez, gera um contraste, pois constrói a inocência da garota que, apesar dessa aura de pureza, sente medo de ter o mesmo destino infernal. Helena (e as outras meninas da cena) está com um vestido que cobre todo o seu corpo, um véu de renda por sobre os seus cabelos, um terço enrolado no pulso e segurando uma vela. Todos os elementos são de tonalidade branca, inclusive as meias e os sapatos daquela que é levada pelo diabo.

Cabe destacar que o final dessa história é diferente nos diários (MORLEY, 2016). Em vez da ruptura imaginária com a realidade e as flamas, Helena cai em prantos porque não havia confessado um pecado e é consolada pelo padre. Ela, então, admite o pensamento que achou o padre feio e ele reage negativamente com o que considera tolice da menina.

Portanto, conferimos a Solberg a decisão de acrescentar o elemento fantasmático do fogo sem explicação perto do altar e da visão das pernas de uma menina sendo arrastada. É uma cena que quebra com o mundo estabelecido antes e depois. Até então, estávamos acompanhando um filme de época em uma cidade tipicamente interiorana, mostrada por uma tomada da paisagem com a igreja, provavelmente a matriz. No fundo, a música litúrgica acrescenta para a atmosfera pacata da cidade.

Estamos falando da construção de um mundo ficcional que enfatiza a transmissão de uma determinada mensagem. Como nos lembra Araújo (2022), a ambientação (relacionando espaço a outros aspectos da narrativa) possui conotações próprias, ajuda no desenvolvimento da narrativa e revela os estados internos dos personagens. É um espaço que se relaciona com o tempo e como os aspectos temporais são configurados (BAKHTIN, 1998).

No caso do longa-metragem, o tempo dominante é aquele do cotidiano, repetitivo e com poucos acontecimentos extraordinários. É assim que, de forma geral, a religião se espalha por quase todas as atividades e momentos vivenciados pela adolescente. Santas e crucifixos compõem os cenários, a avó está constantemente rezando e há diversas menções a Deus.

Ao mesmo tempo, no entanto, o padre, representando a Igreja, se insere na narrativa a partir de rituais que marcam etapas da vida. É ele que está do lado dos doentes e moribundos, recebe as confissões de Helena e, principalmente, reza a missa da Primeira Comunhão. Essa ambientação do edifício religioso acrescenta autoridade e solenidade para essa fase especial da menina Helena, aumentando o impacto do sobrenatural.

O elemento insólito reforça os medos imputados às garotas para que seguissem as normas da Igreja e evitassem o diabo. As regras são tão restritas e os medos tão intensos que parecem impossíveis de serem cumpridos. Essa sensação se reflete em falas posteriores da protagonista, que não tem certeza se irá para o paraíso, a exemplo de: “Às vezes, eu fico pensando que é bem difícil a gente ir pro céu e perco até as esperanças”.

Essa relação de expectativas e padrões impossíveis de se alcançar pode levar a reflexões para os dias de hoje. Ou seja, apesar de ser uma obra que retrata o final do século XIX, é possível transpor os questionamentos para padrões de beleza feminina, as expectativas para mulheres serem boas mães, esposas e profissionais, além de outros temas que se enquadram em modelos femininos inalcançáveis. Fica a pergunta que poderia ser da própria Helena: se não é atingível, por que tentar?

Nesse sentido, o filme pode estimular uma reflexão sobre pressões sofridas para mulheres adequarem suas atitudes e corpos. A alegoria se torna mais potente ao se associar com as labaredas da cena. Afinal, na História, pessoas, especialmente as do sexo feminino, foram queimadas em fogueiras por serem consideradas bruxas. Federici (2017) aponta como essa perseguição serviu para moldar comportamentos e minar resistências na transição do sistema feudal para o capitalismo. A partir dessa tecnologia de opressão, mulheres foram empurradas para assumir os cuidados e a reprodução social.

Como a bruxa histórica, a menina arrastada pelo diabo no filme serve de lição e aviso para as demais personagens. Por mais provocadora que seja, Helena, ao expressar seu terror, tem como única alternativa se submeter às orientações do padre

e confessar todos os seus pecados.

A coerção continua em outras cenas da obra, por exemplo, quando a avó diz que deveria colocar um ovo quente na boca da Helena, o tio afirma que alguém deveria educar a adolescente ou a mãe a ameaça várias vezes com a matrícula em um colégio de freiras. Em todos esses momentos, há uma força empurrando a protagonista a se conformar com a postura e as demandas esperadas de uma mulher daquele período histórico. É uma violência simbólica constante, que coloca todo o seu peso sobre a menina criativa e de imaginação fértil. O diabo fantasiado personifica, então, todas essas pressões sofridas. Nessa sequência, elas são sentidas como inescapável por uma menina impressionável e que, apesar de todos os signos de inocência, não enxerga formas de se defender.

No transcorrer do filme, contudo, a audiência vê Helena mais velha, já adolescente. Agora, a sua irreverência e “olhar estrangeiro” a permitem responder, não obedecer e mesmo propor perguntas que confundem até o padre. Desse jeito, apesar da metáfora que aborda a violência de gênero, a diretora propõe uma visão predominantemente positiva ao valorizar o lado questionador e sonhador da protagonista.

A segunda exceção, que enfatiza a alegoria de inevitabilidade, ocorre a partir do feminicídio de uma mulher negra, cuja caracterização e a atmosfera da sequência remetem aos contos de fadas. A personagem em questão, Bela, é nomeada pela primeira vez logo após um comentário verbal da protagonista sobre o céu. A encenação mostra o olhar de admiração da Helena, ainda menina, em relação a essa personagem secundária. Em contraposição, o público vê Bela em plano médio, sorrindo em diferentes ângulos. Sua aparência física é enfatizada a partir da narração, que afirma que ela era considerada a mulher negra mais bonita da chácara da avó de Helena.

Em *voice-over* a protagonista narra como foi alegre o casamento da Bela. O figurino e o cabelo da personagem secundária destacam sua feminilidade: rendas, um laço nas costas, tranças e pequenas flores inseridas nas madeixas. Além disso, ela dança em roda a partir de uma cantiga sobre flor.

A narração explica como todos ficaram felizes nesse evento. Inclusive, traz uma fala (racista) de sua avó, que sempre ficava satisfeita quando os negros se casavam, pois alegava que “a Lei de 13 de maio serviu para dar liberdade a todo mundo, menos a ela, que ficou com a casa cheia de negros velhos, negras e negrinhos”.

Indicamos, então, como a ambientação da chácara da avó de Helena permite um estranhamento em face à naturalização de uma separação entre brancos e pretos. Por um lado, as conversas dos personagens racializa e hierarquiza constantemente caucasianos e negros. A mãe e a tia brigam para que seus filhos não carreguem lenha e colocam uma garota negra para fazer esse trabalho, a avó diz para Helena que ela é da “raça” inglesa e o pai defende que existem dois céus: uma para brancos e outro para negros.

Dessa maneira, é coerente que os significados do espaço da chácara sejam diferentes para a protagonista e para as personagens negras que ali vivem. Frequentemente, vemos Helena sendo consolada pela avó nesse local e inclusive acolhida por essas pessoas libertas que antes haviam sido escravizadas. Isso acontece tanto quando a adolescente chega com o rosto machucado como quando ela, menina, decide participar da roda de dança. Esse é um ambiente de carinho e amparo para Helena, como ela mesma afirma: gosta dali porque tem muita gente e é animado. Porém, ao fundo, a audiência sempre acompanha as personagens pretas trabalhando e servindo aos brancos. Eles lavam, cortam lenha, cozinham e cuidam de várias tarefas domésticas.

É nesse contexto que seguimos a narrativa da Bela, personagem muito bonita que praticamente não possui falas. Continuando sua narrativa, ela é trazida inconsciente de volta à chácara em uma rede. Outro homem queria ter sido o escolhido para casar-se com a moça e, com a negativa, fez algo, não explicado, contra a jovem. Ainda colocaram um espelho na frente do nariz para ver se ela respirava e esperaram que a fumacinha não marcasse mais o espelho para enterrá-la. Helena não entende como a alma da moça saiu do corpo sem causar sofrimento e a avó lhe respondeu que isso tudo é mistério (um elemento do maravilhoso: aceitar as coisas como são ou seriam nesse mundo imaginado).

A falta de explicação para o ocorrido (e para a causa da morte da personagem) e a dificuldade de definir se Bela está morta ou viva adicionam o ar de sobrenatural. Ela deitada na cama, sendo a mais bela de todas (e ainda com o nome de Bela) e passando por um destino trágico, cria uma imagem que se conecta aos contos de fadas e às princesas que desfalecem a espera de um beijo salvador. O texto do diário, então, torna essa característica ainda mais forte:

Marciano contou a história. Diz ele que um companheiro, que comia e vivia com ele, invejou vê-lo casado com Bela [...] e quis fugir com ela. Como ela não quisesse, levou-lhe uma garrafa de vinho preparado, que ela foi tomando e caindo como morta. Ele ainda esperou na Formação um dia que ela acordasse, mas desanimou e trouxe-a para aqui (MORLEY, 2016, p. 81).

Como a história é contada pelos olhos da protagonista, desde quando era criança até adolescente, a audiência é levada a se compadecer com a morte de Bela. Há, no entanto, certo determinismo de que não é possível fazer nada e que foi a vontade de Deus (que deu e tirou Bela de seu marido, como é dito por um personagem no filme).

Acreditamos que, por um lado, a cena pode causar estranhamento a um espectador nos dias de hoje, quando dificilmente uma pessoa morre sem explicações (e em um período que o feminicídio começa a ser compreendido com uma violência de gênero e não um crime passional, havendo a aprovação da Lei n. 13.104/15 para tipificar esse crime no Brasil). Por outro lado, a naturalização pode também induzir a audiência a não se questionar e aceitar essa morte (e outras similares) como uma

tragédia a ser aceita, que não oferece formas de prevenção. Novamente há a ênfase na violência inescapável. Se na primeira sequência é um determinismo não apenas terreno, mas também espiritual, aqui temos uma nova camada do sobrenatural implacável.

Essa alegoria, dependendo da interpretação, pode conduzir o público a reflexões de transformação social se a estranheza (desse mundo maravilhoso dos contos de fadas) for suficiente para repensar a realidade contemporânea. Por outro lado, a inevitabilidade da sequência também pode tender para o escapismo de uma bela cena cheia de magia sem maiores consequências para a atualidade.

Antes de encerrar a análise desse fragmento, cabe apontar que o comentário da avó sobre a Lei de 13 de maio definitivamente é algo que não ouviríamos em obras audiovisuais do século XXI sem um tom de ironia. Nesse caso, defendemos que há um debate na sociedade sobre políticas reparadoras e afirmativas para a temática racial e facilmente se questionaria a quem coube o “fardo” da abolição, se aos senhores ou às pessoas escravizadas que não receberam nenhum tipo de indenização.

Ainda sobre a representação racial, diferenciamos que o filme optou por mostrar Bela negra, enquanto, nos diários, Bela é uma jovem branca e bela. Defendemos que essa escolha de Solberg está associada a uma atualização necessária sobre temas raciais, evitando interpretações questionáveis de que a beleza da moça estaria associada à sua cor.

## Considerações Finais

Neste artigo, fizemos uma primeira aproximação sobre como diretoras latino-americanas (que iniciaram a carreira nas décadas de 1960 e 1970) usaram a linguagem cinematográfica para produzir obras utilizadas como ferramentas da militância e de debate feminista. Notamos o uso do fantasmático para gerar uma atmosfera ou criar metáforas para a vida real.

Isso ocorre também no *A minha vida de menina*, que apresenta algumas camadas de escolhas por elementos fantasmáticos nas obras. Começando primeiro na redação dos diários pela adolescente. Depois, na publicação do livro pela autora Morley. E, por fim, a última camada imaginativa ocorre na produção do longa-metragem por Solberg.

Identificamos esses aspectos de fantasia que podem causar estranheza que conduz à reflexão, considerando o momento histórico e a contemporaneidade. Estamos falando em especial do papel das mulheres em relação ao casamento, trabalho e até beleza. Papéis esses que eram diferentes para Helena e para Bela, negra que sofre feminicídio na história.

Nas duas sequências que selecionamos, que são exceção de uma perspectiva otimista de um mundo secundário melhor do que a nossa realidade, vemos a

construção da alegoria de uma violência de gênero inescapável. Na primeira, Helena é uma menina e a força da Igreja se apresenta como opressora, estimulando sua mente sugestível.

As pressões para que a garota se adéque a padrões e comportamento esperados são compartilhadas com outras mulheres, inclusive em alusão à caça às bruxas. Defendemos que o terror tem o potencial de gerar emoções na audiência, aumentando o afeto pela criança e o desejo de proteção, ao mesmo tempo que pode ocorrer o reconhecimento do público feminino de momentos similares de opressão pelo qual passaram. Há, então, uma sensibilização para perceber, nomear e resistir à violência de gênero. Diferente da protagonista, criança nesse trecho, as mulheres que assistem à obra podem ter construído, ao longo da vida, estratégias para optar pela transformação social.

Essa reação seria ambivalente no caso da sequência do feminicídio da Bela. Como descrevemos, a história dessa personagem (que é passiva na narrativa) se insere em uma contextualização repleta de naturalizações. A situação das pessoas pretas no final do século XIX (submetidas à servidão, ainda que libertas) é simplesmente dada, como um retrato da época. A exaltação da beleza da jovem como a sua única característica não é questionada nem mesmo por Helena, a protagonista rebelde. E, por fim, sua morte é apresentada como inevitável, resultado da vontade divina.

Considerando que casos de feminicídio, apesar da criação de lei específica, ainda são corriqueiros no país e que a mídia muitas vezes assume o discurso do crime passional, a possibilidade do trecho do filme gerar estranheza depende fortemente do perfil da audiência. Alguns podem ter repertório e debate prévios suficientes para assumirem o papel de questionadores (no lugar de Helena). Por outro lado, a beleza das cenas, a atração de um feito inexplicável e a comiseração como a principal emoção podem conduzir os espectadores a fruírem a história sem maiores repercussões.

Diríamos, então, que a fantasia cria fortes alegorias que afetam o público e eventualmente geram reflexões políticas. No entanto, a tensão narrativa construída a partir do insólito depende das interpretações do público e dos debates correntes na sociedade. E são contextos diferentes para o livro, para o lançamento do filme (2003, quando não havia a lei do feminicídio) e para o momento de análise da narrativa (2023).

Apesar da ambiguidade, preferimos apostar na atmosfera positiva que acompanha a maior parte da obra. Assim, a partir dos olhos de uma cultura infantil, vemos provocações e questionamentos de uma adolescente sobre a sociedade onde está inserida. Esse é o olhar estrangeiro que Solberg procurava ao produzir o longa, convidando, com o emprego da fantasia, a audiência a refletir sobre costumes e estruturas de poder à quais as mulheres estão submetidas no passado e no presente.

## Referências

ARAÚJO, J. **Construção de mundos ficcionais em séries para TV e outras telas**. Salvador: Benditas, 2020.

BAKER, D. Why we need dragons: the progressive potential of fantasy. **Journal of the Fantastic in the Arts**, v. 23, n. 3, p. 437-459, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/3UJrwTB>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.

BASÍLIO, F. “**Não pode ser, mas é**”: fronteiras do sobrenatural no Cinema Brasileiro contemporâneo. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3FCupzo>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

CAMACHO, I. Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986), dentro y fuera de cuadro. Una experiencia de cine feminista latinoamericano. *In: De cines y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)*. Monografía (Licenciatura) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Cidade do México, 2018.

CARVALHO, A. (In)verosímil e fantástico ou a arte de provocar o medo. **Carnets**, v. 3, p. 71-97, 2011. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/carnets/5958>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

CORTÉS, M. Centroamérica: Imágenes y Mujeres. **Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe**, v. 2, n. 3, p. 1-13, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/3KIp2jJ>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

COSTA, N. **A representação feminina no cinema de Helena Solberg: uma estética da diferenciação**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3JUgtD5>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

FANTIN, M. Cinema e Imaginário Infantil: a Mediação Entre o Visível e o Invisível. **Educação & Realidade**, v. 34, n. 2, p. 205-224, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/3KJTk50>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GÓMEZ, D.; RÍOS, P. Cine Mujer, una propuesta de gênero. *In: La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Monografía (Bacharelado) – Facultad de Comunicación

Social, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2002.

HOLANDA, K. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. Significação: **Revista de Cultura Audiovisual**, v. 42, n. 44, p. 229-358, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103434>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

MITTELL, J. **Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture**. Londres: Routledge, 2004.

MORLEY, H. **Minha vida de menina**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

MULHERES DO CINEMA BRASILEIRO. **Helena Solberg**. Tiradentes, 2005. 1 entrevista/ depoimento. Disponível em: <<https://bit.ly/3my8h2J>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

ORSOLIN, S.; MELO, C. *Minha vida de menina*, de Helena Morley: um olhar sobre os perfis das mulheres oitocentistas. **Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários**, v. 35, p. 45-58, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3mzDG4P>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

PETZOLD, D. Fantasy fiction and related genres. **Modern Fiction Studies**, v. 32, n. 1, p. 11-20, 1986. Disponível em: <<https://bit.ly/3L3q9Me>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

SOUTO, M. **Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <<http://www.ppgcom.fafich.ufmg.br/defesas/144D.PDF>>. Acesso em: 13 mar. 2023.

TAVARES, M. **Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira**. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível: <<https://bit.ly/3GN5adO>>. Acesso em: 13 mar. 2023.

TEDESCO, M. Josefina Jordán e ¡Sí, podemos! Transgressões de gênero no Nuevo Cine Latinoamericano. *In*: SOUZA, G.; CÁNEPA, L.; BRAGANÇA, M. (Orgs.). **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE**, São Paulo: Socine, p. 185-196, 2012. Disponível em: <[bit.ly/3olQL1P](https://bit.ly/3olQL1P)>. Acesso em: 13 mar. 2023.

VEIGA, A. Uma história de cinema e censura durante a ditadura brasileira: entrevista com Tereza Trautman. **Revista Estudos Feministas**. v. 23, n. 3, p. 839-860, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/43EEBkR>>. Acesso em: 13 mar. 2023

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.