

MULHER E CINEMA NA AMÉRICA LATINA

David William Foster
Arizona State University

Abstract:

There is virtually no cinema without women, but there is little cinema that tells the real stories of women. By focusing on Mexican actresses María Rojo and Sara García, Mexican director María Novaro and Argentine director María Luisa Bemberg, this essay points towards ways in which that record might be developed.

Key words: Rojo, María; Novaro, María, García, Sara; Bemberg, María Luisa; women's stories; women in film.

Resumo:

Quase que não há cinema sem mulheres, mas há pouco cinema que refere as histórias verdadeiras de mulheres. Ao focar nas atrizes mexicanas María Rojo e Sara García, na diretora mexicana María Novaro e na diretora argentina María Luisa Bemberg, este ensaio indica as maneiras em que tal registro poderia se desenvolver.

Palavras-chave: Rojo, María; Novaro, María, García, Sara; Bemberg, María Luisa; mulheres, histórias de; mulher e cinema

“All the men in my life went to bed with Gilda and woke up with me”.¹ Rita Hayworth, falando do seu papel no filme homônimo.

Em 1982, a diretora María Luisa Bemberg filma **La señora de nadie**, o seu segundo longa-metragem — produzido no curto período em que realizou o seu trabalho cinematográfico. Já num primeiro contato, a eloquência do título expressa, significativamente, o perfil da protagonista, que abandona o marido e o lar, e que agora não pertence a nenhum homem. Quando alguém, numa festa, deseja apresentá-la e se vê incapaz de se lembrar do sobrenome de seu marido, a protagonista diz, simplesmente, não ser senhora de ninguém. Não obstante essas particularidades, há outra forma de se depreender o seu caráter — maneira essa que funciona como um ícone da postura da mulher do cinema, da mulher feminista do cinema, da mulher do cinema feminista. Nesse sentido, a presença da mulher no cinema latino-americano corresponde a uma mulher que não é de ninguém, que tem superado, de diferentes graus e formas, a dependência numa indústria que tem sido, também em sua curta história, inapelavelmente masculina e masculinista. Tal independência nunca tem sido total e, assim, convém perguntar se as estruturas patriarcais podem sentir a superação que, para muitos, é imprescindível para a renovação de formas não usuais de produção cultural. Entretanto, Bemberg exemplifica — como exemplificam muitas outras mulheres no cinema latino-americano — as várias dimensões em que a mulher tem trabalhado (escolho o termo marxista intencionalmente) no intuito de criar um cinema propriamente chamado de feminista.

Antes de dar continuidade a essa abordagem, é importante apresentar, ainda que brevemente, alguns dos princípios que se consideram fundamentais para a consolidação do projeto feminista:

1) Como marco zero de análise, estamos nos referindo a uma produção cultural que conta a história (as histórias) de vida de mulheres. Em outros termos, não são aquelas histórias que sempre são contadas por uma voz masculinista, tais como, a história da derrocada da humanidade devido ao comportamento de Eva e sua salvação graças à intervenção da Virgem Maria: essas são histórias de homens, nas quais a mulher é meramente veículo do que acontece numa sociedade de homens, como é, por exemplo, a história de Leda

¹ Todos os homens da minha deitaram com Gilda e acodaram comigo.

n'Os cafajestes, de Ruy Guerra. A história de Leda se afasta da de Macabea ou da de Patrícia Galvão, narradas, respectivamente, por Suzana Amaral n'A hora da estrela e por Norma Benguel (já não a Leda que vive a história de homens) em **Eternamente Pagu**. Para ser feminista, a história não precisa ser, necessariamente, contada por uma mulher, e nem todas as mulheres contam de uma maneira feminista; no entanto, na maioria dos casos de grupos marginais ou subalternos, as melhores histórias são, de fato, aquelas que mostram sujeitos que têm vivido e experimentado a história de seu próprio grupo. Dito isso, porém, precisa-se reconhecer que há muito feminismo, sobretudo em Nelson Rodrigues, mas ninguém, que eu saiba, tem atribuído mérito às escritoras populares como Cassandra Rios por serem feministas.

Para serem consideradas como produções feministas, não basta que elas sejam sobre determinadas histórias de mulheres: é preciso que haja mulheres envolvidas em todos os níveis, no projeto de produção, na direção, no roteiro e, acima de tudo, no elenco. Pode inclusive haver homens envolvidos, até mesmo desempenhando papéis importantes, mas a equipe de produção tem que ser, prioritariamente, de mulheres. Não é simplesmente uma questão de “corrigir o balanço” da produção masculinista, mas de conferir crédito ao setor da produção cultural que inclui muitas mulheres de talento que, historicamente e segundo dados constatados, nunca puderam intervir nos processos de produção de um cinema continental distinguido. Os resultados, nesse sentido, têm sido extraordinários, especialmente quando na ocasião do retorno à democracia em muitas sociedades latino-americanas, onde democracia tem sido o equivalente a dar a grupos marginalizados seu próprio espaço na produção cultural. Permitam-me ser um pouco militante aqui: a questão não é o fato de a mulher conseguir provar a sua capacidade artística e, nesse particular, cinematográfica, mas o fato de os que querem excluí-la justificarem a sua exclusão, porque, quando a mulher tem tido a oportunidade igualitária de participar legitimamente, sempre, uma ou outra vez, demonstrou preparo e competência para fornecer contribuições extraordinárias: ninguém prestou favores à Bemberg, e sua morte foi um acontecimento desastroso para um cinema argentino ainda não bem afirmado após a volta à democracia; e nunca nenhum homem contribuiu para o cinema nacional o quanto Maria Rojo tem contribuído enquanto deputada mexicana.

2) O cinema feminista, como todo cinema subalterno – assim como toda produção subalterna – tem que romper com as convenções narrativas do discurso masculinista. Contar as histórias de outra maneira, resistir abertamente às expectativas da novela comercial, procurar o “outro lado” do tecido narrativo, fazer tropos pouco imagináveis das fórmulas

milenarios, não contar o que se espera contar e contar o que se espera não contar, escandalizar, perturbar, incomodar, descentralizar e inverter esquemas, são todos recursos na dinâmica discursiva de um ponto de vista feminista. Isso e muito mais. Possivelmente, o discurso masculinista e patriarcal não possa ser invalidado numa geração ou duas de produção feminista, mas muito pode ser feito para extrapolar os horizontes convencionais de sempre, para todo o sempre. É imprescindível destacar como o feminismo artístico tende a compactuar com as normas da produção masculinista, mas somente até certo ponto. Além de tentar criar um ou outro gênero novo, a literatura feminista segue se conformando com o romance, gênero paradigmaticamente patriarcal e masculinista. Trata-se, pois, de estourar as convenções do aludido gênero, estouro que se torna muito mais impactante do que criar um novo gênero supostamente afeito a contar histórias.

Passamos, nesse momento, a traçar o perfil de algumas mulheres de um cinema latino-americano feminista que se enquadram nos parâmetros que venho discutindo. Já mencionei o nome da mexicana Maria Rojo, e gostaria de começar por sua figura por considerá-la um paradigma do cinema feminista latino-americano.

Rojo nasceu na Cidade de México em 1953 e atua no cinema desde seus oito anos de idade. Segundo um dos registros importantes do cinema internacional, ela tem aproximadamente cem intervenções nos quarenta anos de atividade profissional, e seu nome está vinculado a alguns dos filmes mais importantes do cinema nacional, como, por exemplo, **El Callejón de los Milagros**, o filme mais premiado da indústria mexicana. Embora talvez **Danzón** seja o seu filme mais conhecido, ele, de fato, será o filme mexicano mais feminista de todos os tempo, não somente pela maravilhosa intervenção de nomes importantes como Rojo, Margarita Isabel [Morales] e Carmen Salinas, sem esquecer o papel fundamental que Tito Vasconcelos exerce como travesti, mas principalmente pela temática: uma mãe solteira que, enlouquecida pelo danzón (dança competitiva de salão de baile baseada no bolero caribenho), abandona o trabalho e o lar para ir a Veracruz encontrar seu parceiro de dança desaparecido. Nesse percurso, participa de uma louca aventura com um jovem piloto de rebocador e descobre um mundo de sentimentos e de simpatias humanas que vai muito além do pequeno mundo burguês e fechado da sua existência na capital; quer dizer, ela foge das normas e se re-inventa. Quando, ao final, reencontra-se com seu parceiro desaparecido (e o fato de nunca chegarmos a saber nada das circunstâncias da sua desapareição confirma a reverção das fórmulas narrativas patriarcais), veste-se de negro, como atrevida (bom conselho do amigo travesti) e encara o homem de frente, sem baixar os olhos como exige a descrição

da mulher mexicana tradicional. **Danzón** serviu como um veículo perfeito para confirmar, para quem tinha dúvidas, que María Rojo, num país de jovens, onde ter cinquenta anos é ser considerada uma mulher velha, era a atriz número um do cinema mexicano (com razão, Salma Hayek, cuja mãe em **El Callejón de los Milagros** é a Rojo, teve que acabar sendo a sua carreira no cinema norte-americano). Será Hayek uma Frida Kahlo aceitável, no filme do mesmo nome, mas entende muito bem que nunca vai ter a mesma presença no cinema mexicano como teve Maria Rojo, quem, depois de tudo, lhe ganha com apenas treze anos de idade (Hayek nasceu em 1966).

Se Rojo não tem trabalhado tão intensamente na indústria cinematográfica nos últimos anos, isso não se deu em virtude de sua idade: faz cerca de dez anos que ela tem entrado na política mexicana. Primeiro, foi ativista (como segue sendo) na ANDA, a Asociación Nacional de Artistas, para, em seguida, ser eleita deputada nacional de Coyoacán, o “Greenwich Village” do Distrito Federal onda mora. Como deputada, Rojo tem trabalhado incansavelmente pelos direitos do cinema nacional, não somente para manter o apoio do governo federal através de entidades como o Instituto Nacional de Cine e o Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, mas também para firmar a consciência nacional entre o pessoal do cinema – desde as mais altas esferas de produção até os espectadores mais humildes – de que o cinema mexicano jamais vai propor fazer o mesmo nível da produção cinematográfica hollywoodiana. Em 1998, graças aos esforços de Rojo, a Câmara de Deputados patrocinou um simpósio nacional chamado, muito eloqüentemente, “Los Que No Somos Hollywood”, que incluiu a publicação das intervenções e documentos oficiais do tema. Entre as muitas imagens públicas de Rojo, possivelmente a mais encantadora seja aquela que a retrata discursando, não como atriz, mas como deputada perante a Câmara Nacional. Esse não é meramente um outro papel para uma atriz versátil: é um compromisso autêntico, desde o ativismo político da mulher nos foros deliberativos da nação mexicana; e não há dúvida de que sua voz articula as mesmas experiências e histórias da mulher quando no desenvolvimento de suas atividades no cinema. Em junho deste ano, celebrou-se, em Los Angeles, na capital do cinema e nada menos que em Hollywood, uma homenagem a Maria Rojo que incluiu a exibição dos seus filmes mais importantes, cumprimentos de amigos e críticos do cinema mexicano e uma saudação especial por parte de um dos seus grandes diretores, Jaime Humberto Hermosillo.

Hermosillo dirigiu Rojo em muitos dos filmes mais atrevidos da sua carreira, em particular **María de mi corazón**, verdadeiro filme de impacto (o roteiro foi escrito por

Gabriel García Márquez, juntamente com Hermsillo) que conta a história de uma mulher que se atreve a ser “independente” e dona da sua própria vida na sociedade latino-americana (... e acaba num manicômio controlada com pílulas, jatos de água e mesmo pancadas recebidas de uma Enfermeira, que nem mesmo o diabo teria enviada...). Não obstante, a pessoa que melhor tem dirigido Maria Rojo nos principais filmes reconhecidos como feministas tem sido María Novaro, por sua vez reconhecida como uma das duas ou três grandes diretoras feministas da América Latina.

Nascida em 1951 na Cidade de México, Novaro tem mais de uma dúzia de filmes ao seu crédito; vários dos roteiros desses filmes são de sua autoria em companhia com sua irmã, Beatriz Novaro. Também tem sido atriz, organizadora e produtora de vários filmes seus e de outros, intervenções que têm dado a ela uma experiência quase única no cinema mexicano, indústria na qual a presença feminina, além da participação como atriz (em milhares de papéis estereotípicos), é quase inexistente. Determinada a não repetir a experiência de Matilde Laneta (1910-99) – mulher que colaborou durante mais de 70 anos com o cinema nacional nas equipes de produção para poder produzir vários títulos só quase no final de sua vida –, Novaro pôde conquistar um espaço próprio, a partir do qual exerceu um grande poder criador na organização dos seus projetos. Tal poder tornou-se possível não tanto pela superação do sexismo desmedido da indústria, quanto pela evolução de entidades mais democráticas do estado na produção cultural após os distúrbios políticos dos anos 70, pelo patrocínio de entidades independentes e pela colaboração de instituições internacionais públicas (a Televisión Española, por exemplo) ou privadas (a Sundance Institute de Robert Redford). Sem dúvida, o vigor histórico do cinema mexicano cresceu em virtude desses novos estímulos, que permitiram, nos últimos trinta anos, um cinema verdadeiramente independente no México e, *mutatis mutandibus*, em outras sociedades latino-americanas, especialmente em Cuba.

Herdeira desse processo sócio-histórico, Novaro aproveita para produzir o cinema mais feminista do continente (em conjunto com a argentina já falecida María Luisa Bemberg). Há outras diretoras de corte feminista, mas ninguém com a trajetória e a transcendência de Maria Novaro. Não obstante, há quem recuse a denominação de feminista para essa última, alegando que seus filmes não são suficientemente políticos para merecer tal qualificativo, pois, segundo eles, está ausente tanto a consciência da mulher como agente no processo político da sua sociedade quanto a imperativa transcendência da subjugação e da marginalização da mulher. Sem nos ocuparmos dos lamentos da dimensão dogmática de tais

afirmações que concedem à crítica normativa o direito de votar e vetar os produtos culturais, convém determinar qual setor do feminismo pretende ocupar os filmes de Novaro.

Primeiro de tudo, conforme já sublinhamos como critério fundamental do feminismo, por serem histórias de mulheres, há três características fundamentais nos filmes de Maria Novaro: 1) As histórias sempre ficam sendo de mulheres, com os homens quase que ausentes na sua totalidade, ou sem fala ou com fala mínima, e sumindo ao final da trama. Rompendo com a prática de alguma produção feminista que acentua o homem como a fonte de todos os males da vida das mulheres, muitas vezes, nos filmes de Novaro, ele é simplesmente sem importância na vida delas: aparece e desaparece sem pena nem glória, e a luta da sobrevivência da mulher é, às vezes, contra ela mesma. Claro, isso quer dizer que a luta é contra os traços de opressão que o patriarcalismo deixa na mulher (não é questão de oprimi-la explicitamente, porque ela se oprime sozinha graças à internalização dos códigos patriarcais), mas isso permite que, só raramente, os homens estejam presentes como agentes sociais opressores. De fato, pode ser que, muitas vezes, outras mulheres cumpram com essa função, como no caso da mãe autoritária, insensível.

2) As mulheres alcançam algum nível de consciência do seu lugar no mundo, como mulheres e como indivíduos. Essas conquistas podem ser mínimas, porque a vida de cada uma é um projeto de micro-política, e as mulheres de Novaro não são heroínas e muito menos revolucionárias (questão da ética pós-moderna, questão da realidade sócio-política mexicana...). Não obstante, eu insistiria em afirmar que são conquistas políticas, porque têm a ver com a localização da mulher na sociedade mexicana, não por influenciar de maneira direta e transformadora o sistema social, mas por atingir, dentro da dinâmica masculinista do México, um espaço para desenvolver um projeto que não caiba dentro dessa dinâmica: não morrer, não se tornar prostituta e, dentre outros aspectos, não ficar dependendo sempre dos desejos do “dueño y señor” – tudo isso são conquistas bastante elogiáveis, mesmo que não sejam muito adequadas dentro dos grandes esquemas imperiosos da revolução sócio-política.

3) As mulheres mais lembradas de Novaro – Julia Solórzano, de **Danzón**; Lola, do filme de mesmo nome; Aurélia, de **Sin dejar huella**; Serena, de **El jardín de Edén** – são todas mães solteiras. Pode tratar-se de uma viúva, de uma mulher abandonada ou solteira, mas são mulheres que exercem o ofício materno sem a presença de um homem ao seu lado e muito bem, obrigadas. Adicionalmente, suas crianças são mulherzinhas, que vão aprender o ofício de mãe solteira ao lado de uma “expert” na sobrevivência no mato metropolitano (outra dimensão que merece comentário à parte é o pano de fundo da Cidade de México, a maior

cidade do mundo e quase que inóspita para qualquer tipo de sobrevivência de homens e mulheres. Quando se trata da fronteira entre México e Estados Unidos, as condições não mudam substancialmente: “pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos”).²

Novaro logra representar, então, uma vida de mulheres que podemos chamar de fundamentalmente populares, mulheres sem grandes condições econômicas e sociais, mulheres que escassamente percebem as coordenadas históricas da sua existência, mas mulheres que dão para a espectadora (e para o espectador que aceita assistir ao “cinema de mulheres”) modelos de sobrevivência que deixam com inveja um público que teme, finalizado o espetáculo, não poder chegar ao seu carro sem ser assaltado...

Totalmente diferentes são as coordenadas da carreira como diretora de María Luisa Bemberg, tão diferente quanto é a sociedade argentina da sociedade mexicana. Bemberg chegou a produzir menos filmes e começou trabalhando por conta própria (sem deixar de contar com o apoio de veteranos masculinos do cinema argentino) numa idade muito mais avançada. Não sei se isso resulta no fato de os filmes terem uma posição muito mais sólida como documentos sócio-históricos e feministas em comparação com os filmes de María Novaro, por exemplo. A dose de humor – às vezes “o riso da Medusa” cixouxiano, mas também simplesmente uma manifestação de bom humor nos argumentos de Novaro (e da atuação de María Rojo, seja ou não baixo a direção de Novaro) – se faz praticamente ausente no cinema de María Luisa Bemberg: não lembro de ter rido uma única vez assistindo aos filmes dela... Também há uma diferença fundamental a ser registrada: os parâmetros da realidade sócio-histórica do México e os da realidade argentina. Mesmo que o México teve seu Massacre de Tlatelolco em 1968, o povo mexicano permanece sendo otimista perante a história nacional. Fala-se da “lei de Herodes” (“o te chingas o te jodes”),³ mas esse é um saudável negativismo que estimula a viver as durezas de uma sociedade cujas condições são aceitas por muitos (até os que emigram aos Estados Unidos por falta de emprego e oportunidade). Ao contrário, a história às vezes tão sinistra da Argentina (a chamada “guerra súcia” para não irmos mais longe) provoca o sentido do ridículo ou do grotesco, mas não a inocência com a qual María Rojo acaba jogando em vários dos seus filmes já mencionados.

Convém lembrar, primeiro, que os começos da carreira de Bemberg coincidem com os chamados “anos de chumbo” do último processo de ditadura na Argentina (1976-83) e, segundo, que seus filmes, durante a volta à democracia, correspondem aos intensos debates

² Pobre México, tão longe de Deus e tão perto dos Estados Unidos.

³ Ou você se dana ou fodem você.

posteriores sobre o processo e não com uma euforia pela constituição recuperada: mais de trinta anos depois, a Argentina segue vivendo nas trevas do seu passado. Ao mesmo tempo, é importante entender como o feminismo argentino em particular vê o processo da tirania, tanto na sua própria manifestação direta quanto nos reflexos anteriores e posteriores da vida institucional. Que dizer, o vê como a manifestação “quimicamente pura” do patriarcado repressor: num círculo vicioso, as Forças Armadas (totalmente masculinas) apoiavam-se no sexismo da sociedade argentina, e esse sexismo contava com sua execução feita corpo na instituição masculina das Forças Armadas. Romper com um ou outro caráter possibilitava uma transformação, mas é questionável se a incorporação das mulheres nas Forças Armadas a partir de 1983 e a impossibilidade, na atualidade, de as Forças montarem um golpe militar, representam uma modificação no sexismo geral da sociedade argentina.

De todas as maneiras, as histórias de mulheres contadas por Bemberg – a governanta agente do patriarcado; a senhora que não é de ninguém porque, como Nora, fechou a porta da casa para abandonar o marido; a viúva que pensa que sua única sobrevivência é assumindo o rol de machão, chicote machadiano na mão; a moça da sociedade condenada a ser fuzilada com a conivência do próprio pai, porque o mais importante é defender a tirania do Estado / família do que prezar pelos relacionamentos humanos – são todas histórias em que a violência está sempre presente: o desmantelamento psicológico, o castigo físico, o encarceramento e até a morte são preferíveis a qualquer atentado contra a permanência incólume da Lei do Pai. Movendo entre micro- e macro-histórias, entre o momento presente e um passado cujas figuras são vistas como alegorias proléticas das tiranias contemporâneas, Bemberg retrata uma mulher presa na rede de práticas e ideologias sociais fechadas que ou aceita, para sua autodestruição (como a protagonista de **De eso no se habla**), ou contra as quais luta, para que a destruam (como a protagonista de **Camila**). Mas nem tudo é inexorável: se fosse, a visão de Bemberg implicaria um tipo de feminismo muito chato e sem saída. **Camila** radica em torno da personagem Camila O’Gorman, considerada uma das únicas figuras unanimemente heróica da história argentina (foi executada em 1848). No caso de **De eso no se habla**, a morte em vida que se impõe a protagonista do filme ocorre devido à fuga da sua filha anã (de cuja condição não se podia falar) para se unir ao circo, submundo de monstros e seres esdrúxulos no qual sua condição física é normal e aceitável, dando a ela uma chance de fazer sua própria vida longe de convenções e costumes abafadores.

A anã Charlotte de **De eso no se habla** é uma figura “queer” no sentido de que representa todo ser humano visto pela sociedade como diferente e perseguido por carregar tal

tributo. E há muitas dimensões “queer” no cinema de María Luisa Bemberg, se tomarmos como base uma sociedade onde toda mulher que sai da norma é chamada de “louca” e todo homem que não cumpre com a heteronormatividade de rigor é chamado de “maricón”. Por isso, a conjugação da senhora de ninguém e do seu amigo gay, no segundo filme de Bemberg, confere um relacionamento icônico para sua visão pessoal de como fazer uma leitura feminista da sociedade argentina e latino-americana. (Nota de rodapé: María Rojo também costuma aparecer com homens gays em seus filmes, como consequência do fato de ser seu diretor mais preferido Jaime Humberto Hermosillo, o produtor cinematográfico abertamente gay mais conhecido do cinema latino-americano).

Venho dedicando a minha atenção a figuras feministas contemporâneas. Gostaria agora de mudar de foco para falar de todo um fenômeno do cinema da época de ouro no México. A carreira, a personagem fílmica e a vida real de Sara Garcia, que morreu em 1980 e traz em seu bojo a marca de 166 filmes (pelo menos, dos que temos conta) nos seus setenta anos na tela nacional. Sara Garcia virou a avó de todos os mexicanos, até o ponto de ser imagem e nome de uma tabuleta muito popular para uma bebida tão nacional como é o chocolate. Sempre vestida rigorosamente de seda preta de viúva, tocada de colo e punhos de renda branca, com camafeu e bengala, Garcia é a avó que representa a tradição, a família cristã, a moral convencional e a severidade da norma burguesa. Nesse papel, as personagens de Garcia participam de uma triangulação ideológica crucial no cinema da época de ouro mexicano. Por um lado, o cinema mexicano da época pós-revolucionária (fundamentalmente a partir da década de trinta) colabora no projeto da modernidade, fornecendo imagens da prosperidade, estabilidade, progresso e sofisticação da vida nacional, em particular na base urbana da capital, o chamado Distrito Federal. Há muitos filmes de “telefone branco”, muitos filmes de mulheres exóticas e aventureiras, muitos filmes com atores estrangeiros (mas, isso sim, como norma nacionalista, sempre falando em espanhol mexicano, com ou sem sotaque, segundo sua condição de estrangeiro), muitos filmes com homens audazes, de negócio sedutoramente sinistro. México atravessa sua transformação de aldeia em metrópole, e o cinema nacional acompanha esse processo. E pode-se observar que há muitas imagens do “novo homem mexicano” da Revolução Institucionalizada, sendo que as mais notáveis são as da nova mulher mexicana, papel representado paradigmaticamente por Maria Félix, a aventureira por antonomásia (**La aventureira** é o nome da famosa canção que um dos seus maridos, Agustín Lara, compôs em sua homenagem). Os espaços dessas mulheres já não são mais a casa ou a igreja, conhecem um pouco melhor um berço do que uma cozinha (podem

ser mães no breve período de sua juventude, até o momento em que tomam consciência dessa outra ordem e decidem por não voltar a sê-lo...). Seus espaços são a rua, o cabaré, o salão do *danzón*, o cortiço, o prostíbulo e, eventualmente, o hospital, o asilo e o túmulo anônimo.

Este retrato melodramático não será muito diferente do ciclo de filmes paralelamente produzido em outras sociedades européias e americanas, mas a diferença, no caso mexicano, faz-se dupla: a primeira diferença apontaria para o contexto da nova sociedade pós-revolucionária de començos do século XX, onde se tem a consciência de se estar reconstruindo o país, e, em comunhão com esse acontecimento, o cinema atuaria como acompanhante do processo em forma de arquivo de imagens; a segunda diferença incidiria no fato de o México seguir sendo um país profundamente católico no sentido mais conservador e reacionário do termo (México converte-se numa sociedade oficialmente leiga após a Revolução de 1910, mas isso só parece aumentar o compromisso do povo com as tradições religiosas milenares). A conseqüência é que o público assiste ao leque de traços da modernidade no cinema, fascinado pela representação de formas de vida sofisticada que mal conhecem de primeira mão. Mas esse fascínio não pode durar: se a Igreja não tem o poder de censurar de fora o cinema mexicano (compara o tema com a situação nos Estados Unidos), o mesmo cinema pode incorporar, dentro da sua produção, um eixo de censura, e isso vem na pessoa das figuras sagradas, especialmente a mãe santa e a avó duplamente santa. Sara García cumpre uma ou outra vez com essa função: o recinto familiar equipara-se quase a uma capela ou a um santuário, para procurar prevenir-se contra os males do mundo moderno, criticando, admoestando, precavendo-se e, finalmente, suspirando e chorando pela inocência corrompida de suas crianças. Sara García, às vezes, varia esse tipo de papel, para ser a matriarca forte e exigente, e, quase ao final de sua carreira, faz até uma paródia da sua iconicidade como avó querida (**Mecánica nacional**, em que outras duas estrelas, Lucha Villa e Manolo Fábregas, também parodiavam seus papéis legendários), mas hoje, com a olhada nostálgica por um tipo de cinema desaparecido, é quase impossível lembrar Sara Garcia em qualquer outro tipo de atuação.

Não obstante, há um pequeno detalhe: Sara García era o Rock Hudson do cinema mexicano. Agora que está morta e que as bases sociais da sexualidade pública têm mudado muito no México, é quase impossível deixar de se falar abertamente da sua vida sem se fazer referência à mulher lésbica que fora. García viveu publicamente com outra mulher, que a acompanhava na sua vida social e profissional, durante sessenta anos (ficou viúva muito jovem). Ninguém falava diretamente do arranjo doméstico de García, porque, tanto no

México quanto em outras sociedades, simplesmente não se falava nisso. É difícil saber o quanto o público em geral sabia a respeito disso, mas era evidente que nunca houve um Sr. García nem nada na vida conjugal tradicional que se associa com outras estrelas (até com María Félix, a menos doméstica de todas). Se, no período dos seus grandes sucessos, García representava, dentro dos textos fílmicos, uma moral caseiramente salubre e tradicionalmente católica, era em contrapartida ao aventurismo que, depois de tudo, era o aspecto mais atraente desses filmes: os códigos de produção davam com uma mão (o aventurismo) e tiravam como a outra (a moral avuncular). O olhar dos espectadores passava facilmente encantado de um a outro ponto de referência na tela.

Hoje que se sabe – ou, pelo menos, pode-se aceitar saber – a respeito do lesbianismo de Sara García, é possível realizar uma retro-leitura de seus filmes, da mesma forma que fazemos novas leituras de qualquer produção cultural sob as luzes mutantes da história social. Assim, da mesma maneira que empreendemos a desconstrução da imagem de masculinidade oferecida pelos filmes de Hudson (até com conjugações em espiral, como em **Pillow Talk**, onde temos um ator gay, fazendo o papel de um homem super-masculino fingindo ser ele – não obstante – um homem gay) e, também, do mesmo modo que a trágica vida de Marilyn Monroe fornece ainda mais ressonância para os papéis de mulher frágil nos seus filmes mais conhecidos (como diz Sugar Kane, em **Some Like It Hot**, “I always get the fuzzy end of the lollipop”),⁴ saber da vida lésbica de Sara García sublinha a qualidade ridícula e fraudulenta da moral católica tradicional que o cinema nacional fingia defender, ao mesmo tempo em que oferecia ao espectador as versões cada vez mais sensacionalistas da modernidade mexicana. Não era de se surpreender que, como diz o título de um destes filmes de Sara García, **Cuando los hijos se van**, a avozinha sempre fica esquerida: se os filhos não estavam desfrutando a vida no cabaré, estavam no cinema vendo filmes sobre as delícias da vida do cabaré...

Sara García representa centenas de figuras femininas no cinema latino-americano que ainda precisam ser estudadas. Nosso cinema é fundamentalmente um cinema de mulheres – até o mais sério filme norte-americano de guerra tem que ter alguma mulher no roteiro (senão haverá suspeitas sobre a heterossexualidade de tantos homens juntos). Se a mulher confere, na maioria das vezes, a legitimidade do mundo masculino, sempre acaba sendo marginalizada. Valeria a pena considerarmos as maneiras em que seria possível levá-la um pouco mais a sério uma mulher real de carne e osso nos estudos sobre o cinema.

⁴ Sempre fico com o lado sujo do pirulito.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

- Barajas Sandoval, Carmen. *Una mujer llamada María Félix; historia no autorizada*. México, D.F.: EDAMEX, 2002.
- Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México, D.F.: Conaculta, Cineteca Nacional, 2000.
- Fontana, Clara. *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- Foster, David William. *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia, Mo.: University of Missouri Press, 1992.
- Foster, David William. “*De eso no se habla: A Film of Queer Difference.*” *Revista canadiense de estudios hispánicos* 27.1 (2002); 177-192. Número especial sobre a diretora argentina.
- Foster, David William. “Mexican Originality: Mexican Moviemakers Cementing the Country’s Reputation for Innovation.” *Moviemaker* 53 (Winter 2004): 38-40.
- Foster, David William. *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Foster, David William. *Queer Issues in Contemporary Latin American Filmmaking*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Hershfield, Joanne. *The Invention of Dolores del Río*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Hershfield, Joanne. *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: University of Arizona Press, 1996.
- King, John, Sheila Whiatker e Rosa Bosch, comps. *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and Her Films*. London: Verso, 2000.
- Muñoz Castillo, Fernando. *Sara García*. México, D.F.: Clío, 1998.
- Taibo, Paco Ignacio, I. *La doña*. México, D.F.: Planeta, 1991, c1985.
- Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano; la construcción de una imagaen (1939-1952)*. México, D.F.: El Colegio de México; Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- Villaseñor, Arturo e Jaime Humberto Hermosillo. *María Rojo*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 1998.
- Vejam-se dados sobre os filmes no site na internet, imdb.com (Internet Movie Data Base), além de muitas páginas sobre as atrices e diretoras discutidas.

