

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

Livia Perez de Paula

Encontros e reencontros com Norma Bahia Pontes:
realizações, deslocamentos e interlocuções de uma cineasta, *videomaker* e ensaísta.

São Paulo

2022

Livia Perez de Paula

Encontros e reencontros com Norma Bahia Pontes:
realizações, deslocamentos e interlocuções de uma cineasta, *videomaker* e ensaísta.

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutora em Meios e Processos
Audiovisuais

Orientadora: Prof^a Dr^a Esther Império Hamburger

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Perez, Livia

Encontros e reencontros com Norma Bahia Pontes: realizações, deslocamentos e interlocuções de uma cineasta, videomaker e ensaísta. / Livia Perez; orientadora, Esther Império Hamburger. - São Paulo, 2022. 220 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Norma Bahia Pontes. 2. Mulheres no audiovisual. 3. Vídeo feminista. 4. Documentário. 5. Cinema Novo. I. Império Hamburger, Esther. II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Lívia Perez de Paula

Encontros e reencontros com Norma Bahia Pontes
realizações, deslocamentos e interlocuções de uma cineasta, *videomaker* e ensaísta.

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora
composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Dr.^a Alessandra Brandão
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Karla Bessa
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho
Universidade Estadual de Campinas

Prof.^a Dr.^a Marina Cavalcanti Tedesco
Universidade Federal Fluminense

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado
adequado para obtenção do título de doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.^a Dr.^a Esther Império Hamburger
Orientadora

Para Norma Bahia Pontes (*in memoriam*), para Rita Moreira e para nós mesmas:
o passado, o presente e principalmente o futuro!

AGRADECIMENTOS

À Rita Moreira, por confiar suas obras e suas memórias à minha reflexão e a este trabalho;

à Esther Hamburger, pelo incentivo, apoio e disposição crítica em tornar as reflexões complexas ao longo da pesquisa;

à B. Ruby Rich, pela interlocução inspiradora e pela coorientação acolhedora que se estendeu além do período sanduíche até a conclusão da pesquisa;

às professoras que participaram de meu exame de Qualificação, Karla Holanda e Heloísa Buarque de Almeida, pelas observações precisas;

à Inês Castilho, Maria Angélica Lemos, Terezinha Muniz, Maria Tereza Aarão, Fernanda Pompeu, Cida Santos, Solange Padilha, Eunice Gutman, Glória Maria Barbosa, Marialva Monteiro, Ana Maria Magalhães, Ariel Dougherty, Catherine Deudon, Luís Carlos Lacerda, Paulo Hutchmacher, Vladimir Carvalho, Geraldo Sarno, Eduardo Escorel, Carlos Egbert, Fabiano Canosa, Moisés Kendler pelas conversas e partilha de memórias, fotografias e informações valiosas para o desenvolvimento da pesquisa;

às queridas colegas e interlocutores do PPGMPA nesta jornada acadêmica, Érica Sarmet e Haroldo Lima, e às integrantes do grupo MIRADA – Estudos de Gênero e Audiovisual;

à professora Patricia Pinho, Marina Segatti, Fernanda Pini, Jeanne Lieberman pelo acolhimento em Santa Cruz (CA) e por me mostrarem as possibilidades num lugar desconhecido;

aos arquivistas da Fundação Bienal de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea - USP, Cinemateca do MAM-RJ, Museu da Imagem e Som de São Paulo, Arquivo Nacional, Acervo Documental Alex Vianny, Núcleo de Memória – PUC-Rio, *Bibliothèque nationale de France*, *Institut National de l'Audiovisuel*, *Festival dei Popoli*, Festival de Leipzig, *The New York Public Library*, *South Bend Archives* da Universidade de Indiana, pela disponibilização de seus acervos mesmo nas condições adversas impostas pela pandemia de Covid-19;

à CAPES, pelo auxílio financeiro concedido durante a pesquisa (processo nº 88882.378111) e pela bolsa CAPES/PRINT que possibilitou o estágio sanduíche na Universidade da Califórnia, Santa Cruz (E.U.A.) (processo nº 88887.371166/2019-00);

à Tigre, pela companhia felina, nas muitas horas de leitura, reflexão, escrita e edição.

à Gigio, pela parceria afetiva e criativa nos filmes, nos textos e na vida;

aos meus pais, Elzio e Maria, e às minhas irmãs, Marília e Taís, pelo apoio incondicional.

RESUMO

A tese propõe encontros com o percurso artístico e intelectual da cineasta, *videomaker* e ensaísta Norma Bahia Pontes (1941-2010) desde sua participação no cinema moderno brasileiro e no documentário francês nos anos 1960, bem como no seio do movimento lésbico feminista estadunidense na década de 1970. Refletindo sobre as relações entre cinema, vídeo, gênero e sexualidade, a pesquisa se concentra nas práticas artísticas e interlocuções culturais para propor a rearticulação historiográfica das obras de Bahia Pontes e analisar as interpretações por ela mobilizadas face à ditadura militar no Brasil, ao colonialismo francês, ao machismo estrutural e à lesbofobia. Apesar de ser lembrada pela codireção de vídeos com Rita Moreira nos anos 1970, a pesquisa desvela a produção de Bahia Pontes como cineasta na vanguarda do cinema anticolonial com *Les Antillais/Os Antilhenses* (1966/1967) e aborda sua produção ensaística com duas dezenas de textos sobre cinema, filosofia e sociologia publicados entre 1959 e 1973 em jornais, revistas e livros de sua coautoria. Ainda, a pesquisa se concentra nas iniciativas realizadas nos anos 1970 em parceria afetiva e criativa com Moreira com quem fundou a distribuidora *Amazon Media Project Inc*, organizou o festival *Women for Women* (1974), e realizou vídeos que tematizavam a questão lésbica, o feminismo e a ecologia da cidade tais como *Lesbian Mothers* (1972), *Lesbianism Feminism* (1974), *She Has a Beard* (1975), *The Apartment* (1975/1976), *On Drugs* (1977), *Walking Around* (1977), *Born in a Prison* (1977), *Looking for the Amazons* (1977). Mantendo uma abordagem politizada que se reposicionou conforme sua conscientização enquanto realizadora lésbica do terceiro mundo, Bahia Pontes deslocou-se do cinema de autores no Brasil e na França à autoria compartilhada no vídeo lésbico estadunidense. Em meio a estes deslocamentos, suas obras são atravessadas pelas noções de colonialidade, migração e diáspora, lar e senso de comunidade, seja nos enquadramentos que retratam os antilhanos em Paris ou as sexualidades dissidentes em Nova Iorque. À medida em que reflete sobre uma trajetória negligenciada, a investigação procurou inscrever a presença de Bahia Pontes na história do audiovisual brasileiro e especular as razões de sua invisibilidade. Como esforço de visibilizar suas obras, a pesquisa incluiu a localização, recuperação, digitalização e legendagem de dois curtas metragens em película, de trechos remanescentes de um média-metragem em vídeo, e a organização dos ensaios e da videofilmografia da diretora.

Palavras-chave: 1. Norma Bahia Pontes; 2. Vídeo lésbico feminista; 3. Cinema moderno brasileiro; 4. *Les Antillais/Os Antilhenses*;

ABSTRACT

The thesis proposes encounters with the artistic and intellectual path of the filmmaker, videomaker and essay writer Norma Bahia Pontes (1941-2010) from her participation in Brazilian modern cinema and French documentary film in the 1960s, as well her involvement as within the US lesbian feminist movement in the 1970s. Reflecting on the relations between cinema, video, gender issues and sexuality, the research focuses on artistic practices and interconnections to suggest the historiographical rearticulation of Bahia Pontes' works and to examine the interpretations she mobilized against the military dictatorship in Brazil, French colonialism, structural sexism and lesbophobia. Despite being remembered for co-directing videos with Rita Moreira in the 1970s, the research unveils Bahia Pontes' production as a filmmaker at the forefront of anti-colonial cinema with *Les Antillais/Os Antilhenses* (1966/1967) and approaches the two dozen texts on cinema, philosophy, and sociology published between 1959 and 1973 in newspapers, magazines, and books she co-authored. The research also focuses on Bahia Pontes' activities carried out in affective and creative partnership with Moreira in the 1970s with whom she founded the distribution company Amazon Media Project Inc, organized the Women for Women festival (1974), and directed videos that about lesbianism, feminism and the ecology of the city such as *Lesbian Mothers* (1972), *Lesbianism Feminism* (1974), *She Has a Beard* (1975), *The Apartment* (1975/1976), *On Drugs* (1977), *Walking Around* (1977), *Born in a Prison* (1977), *Looking for the Amazons* (1977). Maintaining a politicized approach as she repositioned herself according to her consciousness as a lesbian filmmaker from the global south, Bahia Pontes has moved from auteur cinema in Brazil and France to co-authorship in US lesbian video. In the midst of these displacements, his works are intersected by notions of coloniality, migration and diaspora, home and sense of community, whether in the frames of Antilleans in Paris or dissident sexualities in New York. While reflecting on a neglected trajectory, the research sought to inscribe Bahia Pontes' presence in Brazilian audiovisual history and speculate on the reasons for his invisibility. As an effort to make her works visible, the research included the tracking down, recovery, digitization, and subtitling of two short films on film, of remaining excerpts from a medium-length film on video, and the organization of the director's essays and videofilmography.

Keywords: 1. Norma Bahia Pontes; 2. Lesbian Feminist Video; 3. Brazilian Modern Cinema; 4. *Les Antillais/Os Antilhenses*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- verbete de Norma Bahia Pontes	19
Figura 2 - Norma Bahia Pontes (1978), fotografia de Rita Moreira	30
Figura 3 - Norma Bahia Pontes (1977), fotografia de Rita Moreira	30
Figura 4 - Texto de Bahia Pontes na Capa da Revista da ASA (1959).....	34
Figura 5 - Ensaio de Norma Bahia Pontes (1961-1963)	47
Figura 6 - Críticas e artigos de Bahia Pontes (1962-1963).....	49
Figura 7 - Capítulo Bahia Pontes em Deus e o diabo na terra do sol (Rocha et all.)	55
Figura 8 - Introdução de <i>Cine y Realidad Social</i> (1968)	57
Figura 9 - capa e índice de <i>Cinema Moderno, Cinema Nôvo</i> (1966)	59
Figura 10 - Um testemunho necessário e roteiro transcrito de <i>Les Antillais</i>	72
Figura 11 - Rolo de filme 16mm e lata localizados na casa de Rita Moreira	75
Figura 12 - Stills de <i>Les Antillais/Os Antilhenses</i> (1966/1967)	77
Figura 13 - Catálogo Festival dei Popoli (1968).....	84
Figura 14 - ativistas do Gay Liberation Front e Lavender Menace, 1970	97
Figura 15 - Norma Bahia Pontes em Nova Iorque, 1973	97
Figura 16 - Norma Bahia Pontes na revista Manchete, 1972.....	104
Figura 17 - charge de Millôr Fernandes.....	105
Figura 18 - Rita Moreira e Norma Bahia Pontes em Nova Iorque, 1977.....	111
Figura 19 - Norma Bahia Pontes (1977)	119
Figura 20 - Norma Bahia Pontes com a Sony Portapak (1977)	119
Figura 21 - Bahia Pontes com a câmera e Moreira, Nova Iorque, 1973	123
Figura 22 - Release do Women's Video Festival	130
Figura 23 - Still de <i>Lesbianism Feminism</i> (1974)	133
Figura 24: Jean O'Leary nos stills de <i>Lesbianism Feminism</i> (1974).....	134
Figura 25 - Margaret Sloan-Hunter em <i>Lesbianism Feminism</i> (1974).....	136
Figura 26 - Chamado para envio de videotapes, filmes e fotos j(1973)	138
Figura 27 - Festival <i>Women for Women</i> (1974).....	139
Figura 28 - Festival <i>Women for Women</i> (1974).....	140
Figura 29 - Festival <i>Women for Women</i> (1974).....	140
Figura 30 - Cartaz <i>Women for Women</i> (1974).....	141
Figura 31 - <i>Logotipo Amazon Media Project</i> censurado pelo Village Voice	145

Figura 32 - <i>Close-ups</i> em <i>She Has a Beard</i> (1975).....	155
Figura 33 - Still de <i>The Apartment</i> (1975/1976)	159
Figura 34 - Carol Grosberg em still de <i>The Apartment</i> (1975/1976)	160
Figura 35 - Bahia Pontes em still de <i>Looking for the Amazons</i> (1977).....	166
Figura 36 - Bahia Pontes na viagem de <i>Looking for the Amazons</i> (1977)	169
Figura 37 - Reportagem estadunidense com Bahia Pontes.....	170
Figura 38 - Pôster da Conferência <i>Witches & Amazons</i>	171
Figura 39 - Capa do projeto de vídeo instalação	174
Figura 40 - Norma Bahia Pontes, São Paulo (1979).....	179
Figura 41 - Cartaz do Seminário Cinema do Real (1982).....	180
Figura 42 - Atores em stills de <i>A Cor da Terra</i> (1989).....	186
Figura 43 - Stills de <i>A Cor da Terra</i> (1989).....	187
Figura 44 - Zezé Motta e Benedita da Silva em stills de <i>A Cor da Terra</i> (1989).....	188
Figura 45 - Norma Bahia Pontes em Nova Iorque (1976).....	196

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMP	Amazon Media Project
ASA	Ação Social Arquidiocesana
ABVP	Associação Brasileira de Vídeo Popular
BnF	Bibliothèque nationale de France
CCSP	Centro Cultural São Paulo
CLIT	Collective Lesbians International Terrors
CNV	Comissão Nacional da Verdade
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
DAFB	Diretoras de Fotografia do Brasil
IBEAA	Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos
IDHEC	Institut de Hautes Études Cinématographiques
INA	Institut National de l'Audiovisuel
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MIS-SP	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
MLF	Mouvement de Libération de Femmes
MR	Majority Report
NOW	National Organization for Women
OOB	Off Our Back
PUC-Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
PC do B	Partido Comunista do Brasil
POLOP	Organização Revolucionária Marxista Política Operária
SESC	Serviço Social do Comércio
UME	União Metropolitana de Estudantes
USP	Universidade de São Paulo
WLM	Women's Liberation Movement

SUMÁRIO

1. ESPECTRO DE NORMA BAHIA PONTES	15
À PROCURA DE NORMA BAHIA PONTES	21
2. ENCONTRO COM NORMA BAHIA PONTES: ENSAÍSTA	31
CINEMA-COMPREENSÃO	43
NORMA BAHIA PONTES NA TERRA DOS HOMENS	51
3. REESTAUANDO NORMA BAHIA PONTES: CINEASTA.....	68
EM BUSCA DOS FILMES PERDIDOS	68
LES ANTILLAIS/OS ANTILHENSES (1966/1967)	76
4. VOLTANDO PARA CASA.....	88
<i>I'M A LESBIAN AND I'M PROUD OF IT</i>	88
MULHER-EXCEÇÃO	102
A LIBERTAÇÃO DAS MULHERES É UMROTEIRO LÉSBICO	110
5. REENCONTRO COM NORMA BAHIA PONTES: <i>VIDEOMAKER</i> LÉSBICA.....	120
<i>LESBIAN MOTHERS</i> (1972, 27').....	124
<i>THE FUTURE IS FEMALE: LESBIANISM FEMINISM</i> (1974, 29')	131
<i>MY CLITORIS, MY CHOICE: AMAZON MEDIA PROJECT E WOMEN FOR WOMEN</i> (1974)	137
LIVING IN NEW YORK CITY SERIES: SHE HAS A BEARD (1975) E THE APARTMENT (1975/1976).....	151
<i>LOOKING FOR THE AMAZONS/NO PAÍS DAS AMAZONAS</i> (1977, 60').....	166
DE VOLTA AO BRASIL.....	173
6. A GENIALIDADE DOS HOMENS E A MEGALOMANIA DAS MULHERES.....	180
COR DA TERRA – OS NEGROS EM BUSCA DE PAZ(1988, 33')	185
CONCLUSÃO	192
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	197
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	209
APÊNDICE A – LINHA DO TEMPO NORMA BAHIA PONTES.....	211
APÊNDICE B – LISTA DE PUBLICAÇÕES DE NORMA BAHIA PONTES	213
APÊNDICE C – VÍDEO-FILMOGRAFIA DE NORMA BAHIA PONTES.....	216
APÊNDICE D – EXIBIÇÕES DOS FILMES DE NORMA BAHIA PONTES.....	217
APÊNDICE E – VÍDEOGRAFIA DE RITA MOREIRA	219

1. ESPECTRO DE NORMA BAHIA PONTES

“sei que alguém no futuro também lembrará de nós” (Safo, fragmento 147)¹

Na década de 2010, os ventos mais uma vez sopraram em favor de mudanças que há tanto, nós, mulheres e corpos dissidentes em suas múltiplas diversidades, reivindicamos como um meio para reposicionar as forças que, ainda, hegemonomizam o indivíduo macho, branco, heterossexual e eurocêntrico como sujeito absoluto e universal. Pela primeira vez uma mulher, Dilma Rousseff, foi eleita presidenta do Brasil; na metade da década campanhas como #PrimeiroAssédio, #MeuAmigoSecreto, #meucorpominhasregras, #feminismonegro, #niunaamenos, #viajosola, #metoo, #askhermore, #sayhername inundaram o mundo virtual evidenciando o terrorismo físico e moral, de gênero, raça e classe (DESPENTES, 2016) imposto às mulheres, transgêneres e corpos dissidentes nos espaços públicos. Termos como “feminismo”, “empoderamento”, “lugar de fala”, “transativismo”, “gordofobia”, “capacitismo” reverberaram em bocas e corpos múltiplos, nos livros, na arte e nas mídias diversas em debates que excedem a representatividade e nos interpelam sobre *tokenização*, *pink money*, *queerbaiting*, *gaslighting*, *mansplaining*, *maninterrupting* e *bropropriating* entre outras questões. No ativismo, as vozes e os discursos propalaram de localidades múltiplas com atualizações de quem há tempos tinha afeição por falar.

Evidência maior da força dos ventos que sopravam a favor das nossas pautas pode ser medida na violência brutal da onda conservadora que assolou o mundo no fim da década e cujos efeitos puderam ser sentidos no Brasil de maneiras distintas. Desde as feições misóginas no golpe parlamentar à presidenta Dilma Rousseff em 2016 à brutal execução – ainda não elucidada – da vereadora negra, lésbica, periférica Marielle Franco e das ameaças e atentados às parlamentares negras, como Talíria Petrone, LGBTQI+, como Jean Wyllys, Brenny Briolli e intelectuais feministas, como Débora Diniz, Márcia Tiburi, Lola Aranovich, Ilona Szabó, entre outras.

No audiovisual, denúncias de assédio e violência nos sets e nos festivais de cinema romperam o silêncio; a crítica e a curadoria ativista exigiram paridade de gênero e raça em

¹ FLORES, Guilherme G. (org). Fragmentos Completos de Safo. São Paulo: Editora 34, 2017.

comitês de seleção, júris de festivais e debates para garantir novas miradas, narrativas e discursos.

Com a organização ativista ampla, plural e necessária no presente, e o planejamento do nosso futuro, aflorou-se também o desejo de investigação sobre o passado, atualizando-o como um campo de disputa instável e passível de várias interpretações e leituras no sentido de rearticular experiências vividas, memórias, trocas intergeracionais, inclusive como fonte de sobrevivência, acolhimento e resistência.

No audiovisual, grupos feministas organizados se engajaram para mapear e exibir obras dirigidas por mulheres em décadas passadas e difundir suas narrativas junto ao público, dialogando com possibilidades de produção de novas gerações. É o caso de cineclubes, mostras, festivais de perspectiva feministas e LGBTQIA+ que buscavam contribuir para a formação de público a partir de uma nova cinefilia (SHAMBU, 2019) à exemplo do Cineclubes Quase Catálogo (RJ), CineSapatão (SP), FINCAR (PE), Cachoeira Doc (BA), FIMCINE (RJ) e outros. Ao mesmo tempo, iniciativas governamentais, como I Edital Carmen Santos de Cinema, financiaram obras de diretoras e houve a rearticulação de organizações de classe, como APAN (Associação de Profissionais do Audiovisual Negro), DAFB (Coletivo de Mulheres e Pessoas Transgênero do Departamento de Fotografia do Brasil), Coletivo Elviras de Mulheres Críticas de Cinema.

No meio acadêmico, após mais de 20 anos sem a publicação de livros dedicados a presença das mulheres no audiovisual brasileiro, na década de 2010 revigoraram-se com especial fôlego as pesquisas dedicadas ao audiovisual a partir de uma perspectiva mais diversa de gênero, raça e etnia, rompendo a inconsistência – traço comum tanto na carreira das diretoras quanto na publicação de livros sobre o tema. Por mais de duas décadas, *As Musas da Matiné* (Elice Munerato & Maria Helena Darcy, 1982) e *Quase Catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)* (org. Heloisa Buarque de Almeida, 1989) permaneceram sendo as únicas duas publicações que abordavam a presença das mulheres no cinema brasileiro. O primeiro mapeia cerca de 21 longas-metragens de ficção e 14 cineastas até 1980, além de incluir uma análise de representação das personagens femininas no cinema, enquanto o segundo, amplia o mapeamento com o vasto trabalho de pesquisa das coordenadoras Ana Pessoa e Ana Rita Mendonça que catalogaram 479 filmes de 195 diretoras mulheres até 1988.

Apesar do jejum na publicação de livros, pesquisadores como Flávia Esteves (2007, 2013), Alberto da Silva (2010), Ana Maria Veiga (2013), Karla Holanda (2014, 2015), Alcilene Cavalcante (2015, 2016), Paula Alves (2011), Carla Maia (2015), Karla Bessa (2015), Marina Tedesco (2016) desenvolveram pesquisas publicadas em artigos, dissertações e teses com esforço de desnaturalizar a ausência de mulheres no audiovisual brasileiro. Outro marco importante na década foi a realização do I Colóquio Brasileiro Cinema de Autoria Feminina organizado pela pesquisadora Karla Holanda que reuniu pesquisadores interessados no tema na Universidade Federal de Juiz de Fora em novembro de 2014.

A partir deste ano foram publicados² os livros *Helena Solberg – do cinema novo ao documentário contemporâneo* (TAVARES, 2014), o ebook *Cinema, identidade, feminismo* (GUBERNIKOFF, 2016), *Feminino Plural – Mulheres no Cinema Brasileiro* (HOLANDA & TEDESCO, 2017), *Mulheres atrás das câmeras* (LUSHVARGH & SILVA, 2019) e *Mulheres de Cinema* (HOLANDA, 2019) que assumiram manifestadamente uma perspectiva feminista, apresentando múltiplas autoras e suas pesquisas que, de forma coletiva e com frescor, preenchem algumas das importantes lacunas desde as publicações dos anos 1980.

O precioso trabalho historiográfico realizado por estas pesquisas constatou a presença das mulheres na direção ao longo do século XX, situando as cineastas na história do cinema brasileiro e contribuindo para a inscrição de suas obras na memória cinematográfica coletiva do país. Ainda, o gesto destas pesquisas tem mostrado na prática que as limitações da teoria do autor³, conceito tradicionalmente associado ao homem branco, rico e heterossexual, quando adotado como modelo recorrente a exemplo historiografia do cinema brasileiro. Além disso, Marsh (2012) afirma que apesar da atenção acadêmica ser muito focada no filme de longa-metragem, é preciso reconhecer que a participação das mulheres na produção de imagens em movimento se encontra num espectro mais amplo.

Uma das diretoras sob a qual se lançou luz neste contexto de efervescência feminista dos anos 2010 foi Rita Moreira⁴. Com advento do vídeo na internet, a *videasta*, como se

² Em 2012 foi publicado no exterior o livro *Women's Filmmaking: From Dictatorship to Democracy* (MARSH, 2012).

³ Muito se debateu sobre o termo e o conceito de autoria feminina ao longo das últimas décadas. Se por um lado algumas reconhecem o uso político do termo para afirmar a presença das mulheres no cinema (MAYNE, 1990), por outro é evidente que “velhas categorias e modos de pensar” não funcionam (RICH, 1998). Para um panorama do debate feminista sobre autoria de mulheres nos filmes ver GRANT (2001).

⁴ Meu primeiro encontro com Rita Moreira aconteceu em 2012, quando a diretora autorizou a utilização de trechos de seu vídeo *Temporada de Caça* na abertura de *Lampião da Esquina* (2016), primeiro longa-metragem que dirigiu.

autointitula, disponibilizou online parte de seus vídeos realizados ao longo de cinco décadas. Além de participar de uma sessão organizada pelo CineSapatão seguida de debate, a diretora ministrou o curso *Rita Moreira e o Feminismo em NYC nos anos 70* no Centro de Formação e Pesquisa do SESC⁵ e alguns dos documentários codirigidos com uma parceira de nome Bahia Pontes – *Lesbian Mothers (1972)*, *She Has a Beard (1975)* e *Lesbianism Feminism (1974)* – integraram a programação da mostra *Agora É Que São Elas* no Centro Cultural São Paulo.

Através destas iniciativas, os vídeos de Moreira codirigidos com Norma Bahia Pontes ganharam notoriedade entre ativistas dos movimentos feministas, LGBTQIA+, e pesquisadores interessados na inscrição de novos atores, sobretudo mulheres, pessoas negras e dissidentes sexuais na historiografia do audiovisual brasileiro. Até os anos 2010 as poucas menções aos vídeos de Moreira e Bahia Pontes se encontravam em catálogos de mostras pontuais nas décadas de 1970 e 1980, além de referências esporádicas na literatura acadêmica como em Machado (2003, p. 40) que definiu a obra das diretoras como uma série de vídeos com as temáticas do “feminismo, ecologia e movimentos de minoria” e em Mello (2003) que, apesar de analisar alguns dos vídeos, não faz qualquer referência ao tema da lesbianidade.

A abordagem acadêmica destes vídeos sob o prisma da sexualidade, a partir dos estudos queer ou *cuir/kuir*, numa perspectiva marcadamente feminista, esteve presente nos artigos de Bessa (2015), Rosa (2017), Nunes (2019), Grimaldi e Tristão (2021) que apresentam aspectos da videografia das diretoras com natural destaque à Moreira, entrevistada pelas pesquisadoras. A dificuldade de obtenção de informações precisas sobre a misteriosa figura de Bahia Pontes, codiretora dos filmes de Moreira é flagrante em Rosa (2017), Nunes (2019) e Grimaldi e Tristão (2021).

Testemunha-chave para compreender quem foi Bahia Pontes, Moreira a definia como uma “crítica de cinema e cineasta da época do Cinema Novo” e “amiga de Glauber Rocha”. Apesar de ter sido um dos períodos mais célebres da cinematografia nacional, nenhuma cineasta, até onde se sabe, conseguiu destaque com longas-metragens junto ao público e à crítica naquele momento (HOLANDA, 2015). O que sabemos, graças às pesquisas recentes de autores

Agradeço ao professor Gilberto Alexandre Sobrinho por ter exibido esse vídeo em aula enquanto eu ainda era uma aluna da graduação de Comunicação Social - Midialogia da Universidade Estadual de Campinas. Sobrinho (2021) publicou importante mapeamento crítico da obra da diretora.

⁵ <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/rita-moreira-e-o-feminismo-em-nyc-nos-anos-70>

como Tavares (2015), Holanda (2017) e Schvarzman (2017), é que à sombra do protagonismo dos cineastas do Cinema Novo, e sem se identificarem diretamente com o “movimento”, diretoras brasileiras como Helena Solberg, Gilda Bojunga, Ana Carolina, Lygia Pape e Rosa Maria Antuña realizaram seus primeiros curtas metragens. Portanto, se Bahia Pontes havia realmente desenvolvido sua carreira como crítica e cineasta nos anos 1960, como afirmava Moreira, suas possíveis obras e contribuições permaneciam desconhecidas nos estudos de cinema e de autoria de mulheres até então.

No catálogo *Quem é Quem no Cinema Novo?* (1970), dirigido à imprensa estrangeira, Alex Viany elencou nomes “das mais destacadas personalidades do movimento do Cinema Novo”. Entre uma centena de verbetes de diretores e críticos, a publicação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro trazia o nome de uma única mulher na página 353: Norma Bahia Pontes.

Figura 1- verbete de Norma Bahia Pontes

A imagem mostra um recorte de um verbete de uma publicação. O texto está em português e descreve a trajetória de Norma Bahia Pontes. O nome 'PONTES, Norma Bahia' está em negrito e em uma fonte maior. O restante do texto é em uma fonte menor e descreve sua formação em Paris, seu trabalho como jornalista e cineasta, e a preparação de seu primeiro filme de longa-metragem.

PONTES, Norma Bahia
Nasceu em Salvador (Bahia) em 1941. Em 1963, frequentou o Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, em Paris, aonde retornaria em 1966 para fazer um curso com Jean Rouch. Foi em Paris que realizou seu primeiro filme, o documentário *Les Antillais* (1967). De volta ao Brasil, onde também tem trabalhado como jornalista, fez o documentário *Bahia Camará* (1968). Prepara agora seu primeiro filme de longa metragem.

Fonte: *Quem é quem no Cinema Novo?* (Viany, 1970)

O verbete de Viany revela que, além de crítica, Bahia Pontes era diretora de pelo menos dois documentários realizados na década de 1960 e no fim da década estava em preparação para realizar seu primeiro longa-metragem. O verbete também informa a formação de Bahia Pontes, semelhante a outros cineastas cinemanovistas com períodos de estudos no exterior.

A revelação sobre o trabalho de Bahia Pontes como cineasta e ensaísta nos anos 1960 adicionou uma nova camada na pesquisa, precedente ao trabalho em vídeo realizado em parceria com Rita Moreira em Nova Iorque nos anos 1970, e evidenciou a heterogeneidade de suas realizações, o que se mostraria um traço marcante de sua obra audiovisual e de sua

produção textual. Ainda, foi preciso considerar a faceta transnacional de seu trabalho realizado no Brasil, na França, onde realizou seu primeiro filme e nos Estados Unidos. Para tanto, foi preciso refletir sobre a trajetória de Bahia Pontes tendo em conta o contexto histórico social, político econômico, as relações com o contexto.

Apesar de ter sido personagem da agitação cultural do Rio de Janeiro na década de 1960, com contribuição crítica e artística para o cinema moderno brasileiro, a presença de Norma Bahia Pontes permaneceu como um ponto invisível na historiografia do audiovisual. Com exceção de uma menção encontrada em Xavier ([1983], 2007), seu legado neste período não consta na vasta bibliografia sobre cinema moderno brasileiro produzida nas décadas subsequentes, e é uma lacuna até mesmo em *Quase Catálogo* (HOLLANDA, 1989), publicação de recorte ampliado considerando também o trabalho de diretoras de curtas-metragens e documentários.

De acordo com Pratt (1994), as mulheres foram desde sempre destituídas da condição de sujeitos históricos, políticos e culturais, jamais foram imaginadas e sequer convidadas a se imaginarem como parte da irmandade horizontal da nação, e, tendo seu valor atrelado a sua capacidade reprodutora, permaneceram precariamente outras para o Estado. Da mesma forma, ao atuarem no cinema, as mulheres enfrentaram desafios para desenvolver suas carreiras seja porque “a persistência renitente do patriarcado em suas diferentes modulações e atualizações e do patrimonialismo na construção social e cultural brasileira” (SCHVARZMAN, 2017, p. 32) aprofundaram e mantiveram arraigada a “naturalização” dos papéis e determinações de gênero, seja porque os valores morais e comportamentais como “recato, humildade, obediência, pertencimento à esfera doméstica, entre outros, e com tradições e expectativas familiares para ocuparem tal posição” (TEDESCO, 2020) colaboraram para a consolidação de um cânone masculino e heterossexual.

Entretanto, em sua trajetória, podemos encontrar o paradoxo apontado por Castle (1993) nas mulheres lésbicas na literatura e no cinema: apesar de toda a hostilidade, Bahia Pontes conseguiu se inserir e transitar no pelos meios e jamais permitiu que um sentimento de alienação sexual ou marginalidade atrapalhasse sua curiosidade, educação ou ambição, procurando participar ao máximo da intensa vida comunitária de seu tempo como cinéfila, ensaísta, cineasta, *videomaker*, em suma, agente de seus próprios desejos – sexuais ou profissionais.

À procura de Norma Bahia Pontes

A enigmática vida de Norma Bahia Pontes poderia ser classificada como uma das “histórias que racham a História”⁶ (Glissant, 1981, p.227) ou que provocam “deslocamentos de poder a partir das margens, de dentro da fenda biopolítica e estrutural que as aparta, pois recusam a asfixia, o tolhimento, a imobilidade, e exigem o direito de existir, reinventando a si mesmas na fímbria do capital, da precariedade e vulnerabilidade que as circunda” (Brandão & Souza, 2021). A presença e a ausência de Bahia Pontes perturbam a virilidade da historiografia do audiovisual brasileiro e nos alertam para a impotência das métricas tradicionais pelo viés da noção hegemônica de autor cinematográfico. Não foi possível entrevistar a cineasta morta, não havia acervo pessoal disponível, suas obras em formatos e suportes não hegemônicos estavam dispersas, despedaçadas para que se invocasse de imediato a sua filmografia examinando um a um de seus filmes em busca de uma coerência desejada. Como recontar, reescrever e inscrever uma trajetória que foge a norma de monografia tributária à ideia de autor?

De um lado, reconheço a importância histórico-política de invocar e inscrever a obra de Bahia Pontes como autora, ensaísta, cineasta, videomaker. De outro, reconheço a limitação desta chancela para Bahia Pontes para quem o projeto cine-político cinema de autor do cinema brasileiro sessentista se tornou uma aporia, alvo de suas críticas e de seu afastamento, como quem se conscientiza de que as ferramentas do mestre nunca irão dismantelar a casa desse mesmo mestre (LORDE, 2018).

É por isso também que rearticular uma trajetória como a de Bahia Pontes nos informa e nos interpela sobre as relações de gênero no cinema moderno brasileiro; a nossa produção audiovisual e textual sobre imagens; o fato da obra audiovisual de mulheres prosperar de maneira transnacional e em espaços alternativos às salas de cinema dos circuitos comerciais; o fracasso das mulheres e sujeitos *queer*, no sentido, exaltado por Halberstam (2020), em cumprirem modelos prévios associados ou não ao capitalismo industrial.

Bahia Pontes permanece como uma lembrança atormentada a qual devemos escavar “com base nos vestígios por vezes latentes que se encontram no aqui e agora”⁷ (GLISSANT,

⁶ *histoires lézardent l’Histoire*

⁷ *must excavate this memory, based on the sometimes, latent traces that they find in the here and now*

1976). Assim, me concentrei obcecadamente nos vestígios que pude reunir sobre Bahia Pontes, imaginando o que poderia ter acontecido, e tentando enxergar sua filmo-videografia inconstante, sua biografia lacunar e sua presença espectral. Neste sentido, procurei evidenciar as lacunas, inspirada pela postura intelectual de Hartman (2008) e de Bahia Pontes (1963f) para quem “a verdade reside essencialmente numa procura, ao invés de fundamentar-se numa afirmação” (p.36)

Nesta busca foram utilizadas fontes documentais primárias provenientes de diversos arquivos e acervos nacionais e internacionais. Além dos veículos tradicionais da imprensa brasileira, tais como Correio da Manhã (RJ), Jornal do Brasil (RJ), Última Hora (RJ), Leitura (RJ), Tempo Brasileiro (RJ), Revista Civilização Brasileira (RJ), Correio Braziliense (DF), Diário de Pernambuco (PE), Tribuna da Imprensa (RJ), O Cruzeiro (RJ), Manchete (RJ), Folha de São Paulo (SP), O Estado de São Paulo (SP), também foram consultadas publicações brasileiras e estadunidenses da chamada imprensa alternativa, como Opinião (RJ), Mulherio (SP), Movimento (RJ), O Lampião (RJ), *Off Our Backs* (EUA), *DYKE* (EUA) e *The Amazon* (EUA); materiais de fundos e coleções de instituições educacionais e culturais, como Fundação Guggenheim, Fundação Bienal de São Paulo, Universidade Federal da Bahia, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Cinemateca Brasileira, Cinemateca do MAM-RJ, Núcleo de Memória da PUC-Rio, *Bibliothèque Nationale de France*, *Institut National de l'audiovisuel*, *The New York Public Library*, *Everson Museum of Art*; acervos de festivais e organizações como Festival de Leipzig, Festival dei Popoli, *Women's Video Festival*, *Vasulka Archive*, *Electronic Arts Intermix*; além de documentos e materiais audiovisuais do acervo pessoal de Rita Moreira, Alex Viany, Fernanda Pompeu, Maria Teresa Aarão, Glória Maria Barbosa, Solange Padilha e Catherine Deudon.

Entretanto, tal como afirmam pesquisadoras como Hartman (2008), “infelizmente não descobri uma maneira de perturbar o arquivo” para que ele pudesse me fornecer a estória de Bahia Pontes, por isso além do gratificante e doloroso trabalho de coletar de frágeis vestígios documentais, a pesquisa recorreu a depoimentos orais gravados no presente com pessoas que foram contemporâneas de Bahia Pontes entre os anos 1960 e 1990. O mapeamento desta rede de convivência aconteceu a partir das publicações e eventos que registram a presença da diretora, além de recomendações que surgiram a cada entrevista.

A maior parte daqueles que a conheceram nos anos 1960, e que ao que tudo indica foram próximos dela, como Alex Viany Flávio Moreira da Costa (1942-2019), Luiz Carlos Maciel (1938-2017), Glauber Rocha (1939-1981), Cosme Alves Neto (1937-1996) são falecidos. Outros, por motivos não especificados, preferiram não conceder entrevista como Fernando Duarte que fotografou o curta Bahia Camará (1968), o crítico, pesquisador e ator Jean-Claude Bernardet, que transcreveu o roteiro de *Les Antillais* (1966/1967) depositado na Cinemateca Brasileira. Alguns se dispuseram a participar, porém não puderam contribuir com muito mais do que descrever o contexto carioca daqueles tempos no qual a juventude branca e de classe média e média-alta se entusiasmava com os filmes exibidos no Cinema Paissandu. Entre estes estão a diretora Gilda Bojunga, o pesquisador Paulo Paranaguá, o montador e diretor Eduardo Escorel e diretor e crítico Moisés Kendler. A maior contribuição emergiu em memórias evasivas, fugidias e voláteis de Bahia Pontes nas entrevistas com os diretores Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, Geraldo Sarno, Vladimir Carvalho, Paulo Rufino, os fotógrafos Paulo Hutchmacher e Carlos Egbert, a produtora e diretora Terezinha Muniz e a educadora Marialva Monteiro (viúva de do crítico Ronald Monteiro).

Descrita como alguém séria, introvertida e tímida, nestas entrevistas pairou o “efeito fantasma”, o termo que Castle (1993) utiliza ao analisar como a lésbicas são difíceis de serem vistas no cinema. Essa imagem vaporosa contrasta com os depoimentos de ex-companheiras e amigas, em sua maioria declaradamente lésbicas e feministas, que conviveram com ela ao longo dos anos 1970 e 1980. Bahia Pontes é descrita como alguém muito livre, sonhadora, criativa, genial, extravagante, entusiasmada com seus muitos projetos pelas entrevistadas deste período: a videoasta Rita Moreira, a diretora estadunidense Ariel Dougherty, a analista de sistemas Maria Teresa Aarão, a poeta Solange Padilha, a tradutora Isa Mara Lando, a artista Cida Santos, a roteirista Fernanda Pompeu, a documentarista Maria Angélica Lemos, a diretora Eunice Gutman e a médica (e viúva do curador do MAM Cosme Alves Neto) Glória Maria Barbosa.

Em meio a situação dramática das instituições brasileiras de preservação da memória audiovisual, com a escassez de recursos e falta das políticas públicas adequadas, a sobrevivência dos filmes de Bahia Pontes realizados nos anos 1960 e dos vídeos de Bahia e Moreira produzidos ao longo dos 1970 resulta de rede de milagrosa de coincidências, do qual certamente muitas diretoras não tiveram a mesma sorte.

Os filmes, vídeos, documentos e fotografias reunidos pela pesquisa estavam distribuídos entre as amigas e ex-companheiras dos anos 1970 e 1980, à exemplo da cópia em

16mm de *Les Antillais* (1966-67), primeiro curta-metragem de Bahia Pontes, confiada à Rita Moreira. São obras cujo acesso e preservação ficaram à mercê de condições muito distantes das ideais. A reportagem *Chants Brésiliens* (1967, Norma Bahia Pontes) produzida na França e exibida numa TV francesa foi digitalizada graças ao *Institut National de l’Audivisuel (INA)* que liberou acesso imediato à obra. Grande parte dos vídeos produzidos em Nova Iorque se perdeu e os poucos que restaram sobreviveram graças aos cuidados de Moreira que armazenou as *masters* por tantos anos e digitalizou os vídeos com seus próprios recursos.

Apesar do Museu da Imagem e Som de São Paulo e da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) serem as únicas instituições que preservaram alguns vídeos de Bahia Pontes e Moreira realizados em Nova Iorque, os documentários que abordam o movimento feminista e questões de sexualidade não puderam ser encontrados nestes acervos. O principal motivo pode ser o temor pelo depósito deste tipo de obra tanto para artistas quanto para os acervos em momentos de repressão, considerando que as vidas queer só recentemente foram descriminalizadas ou despatologizadas, mas que ainda são alvo de ataques frequentes, como nos lembra Brunow (2019)⁸.

Uma das amigas de Bahia Pontes, Solange Padilha⁹, relata a preocupação da diretora com sua obra, da mesma forma que Glória Maria Barbosa lembra-se de que ela reclamava do extravio de slides relacionados a seu filme *Looking for the Amazons* (1977), e ainda Hernani Heffner (e-mail¹⁰), pesquisador da Cinemateca do MAM-RJ, recordou que por volta do ano 2000, quando a instituição passou por uma forte crise, Bahia Pontes foi até lá para retirar seus filmes em película, que já não estavam em bom estado. Na ocasião, ela ainda afirmou que seus vídeos feministas estavam depositados na instituição, mas, segundo Heffner estes não foram localizados, bem como os slides feitos na Amazônia.

O exemplo do acervo de Bahia Pontes evidencia a situação de fragilidade do legado de mulheres e pessoas LGBTQIA+ em meio às instituições, e em função disso é possível que a prática arquivista e a realização de pesquisas intervenham na historiografia fílmica que obliterou a presença e a agência das mulheres diretoras (BRUNOW, 2019). A análise de sua

⁸ É pensando nisso que alguns arquivistas e arquivos têm estendido a mão às comunidades LGBTQIA+, incentivando que ativistas doem seus acervos pessoais como o Museu da Diversidade Sexual em São Paulo, Acervo Bajubá, MUTA (Museu transgênero) e Arquivo Lésbico Brasileiro (ALB).

⁹ Entrevista de Solange Padilha concedida à autora em 09/04/2021.

¹⁰ Em troca de emails com a autora, facilitada pela pesquisadora e amiga Érica Sarmet.

trajetória e suas obras podem desmobilizar a tentativa dos arquivos de serem apenas “um espaço onde os sujeitos queer se colocam como sujeitos históricos, mesmo que feito no contexto de falta de arquivos” (MARSHALL, MURPHY & TORTORICI, 2014 apud BRUNOW, 2019).

Diante da tarefa colossal de inventariar o passado e da frustração pela incompletude atingida “a cada linha escrita, a cada proposição”¹¹ (FANON, 139, [1952], 1971), apresento, através do meu olhar organizado a partir das fontes documentais e orais, a trajetória e as obras de Bahia Pontes, como ponto de partida para possíveis e desejadas futuras pesquisas. Com uma trajetória entre o Rio de Janeiro, Paris, São Paulo e Nova Iorque ao longo de mais de três décadas, Bahia Pontes utilizou suportes distintos como papel, película, fita de vídeo de meia polegada, slides e fotografia em formatos diversos que se encontram perdidos ou em condições frágeis.

Seus textos que abarcam ensaios teóricos, entrevistas, reportagem, cartas, crônicas, seus documentários, com durações diversas entre curta-metragem, média-metragem e longa-metragem e suportes múltiplos, adensaram o conhecimento existente sobre sua trajetória em Nova Iorque ao lado de Moreira e revelaram sua experiência pregressa intensa nos anos 1960 como cineasta e ensaísta no Rio de Janeiro e em Paris. Compreender a história pregressa de Bahia Pontes nos ajuda a entender a sua fase mais conhecida como *videomaker* em Nova Iorque e as formas e o estilo de registro social que existe em seus vídeos, como por exemplo, a opção pela tomada do espaço público quando o movimento feminista documentava o espaço privado, a dialética presente em múltiplas instâncias em suas obras audiovisuais que acredito ser tributária de militância anterior, a qual foi reconduzida de acordo com os reposicionamentos da artista.

O entrecruzar de tantas fronteiras territoriais e simbólicas, entre países, formatos de material audiovisual sensível, da película ao rolo de tape, me lançaram numa incursão excitante entre o cinema e o vídeo no Rio de Janeiro, Paris, Nova Iorque e São Paulo nas décadas de 1960 e 1970. No entanto, ao abordar a fase de Bahia Pontes no cinema moderno brasileiro se ampliaram as possibilidades de diálogos, porque o período de suas realizações tem interlocutores muito amplos e isso obriga a um diálogo com repertórios muito amplos, tantos filosóficos quanto filmicos, como as discussões no meio cinematográfico francês e brasileiro nos anos 1960. As próprias referências alçadas em seus textos, vídeos e filmes não são

¹¹ mais à chaque ligne écrite, à chaque proposition énoncée, nous ressentons une impression d'inachèvement.

contemporâneas ao nosso tempo presente, embora as questões que suas obras tratam ainda sejam atuais.

Optei por organizar a pesquisa em encontros e reencontros entre mim, pesquisadora e cineasta, e as novas facetas da autora que se revelaram ao longo da pesquisa. Ainda, desejei que essa pesquisa possibilitasse também encontros subjetivos e sensíveis entre mim e leitores com o percurso e as obras de Bahia Pontes. Além da dimensão funcional da trajetória da artista, se impôs a necessidade de humanizar sua figura de caráter espectral e fantasmagórico (CASTLE, 1993) ou ainda na falta/invisibilidade de sua presença (BRANDÃO & LIRA, 2019). Afinal como poderia me agarrar a uma personagem sem rosto, desalmada, desencarnada, sem nenhum detalhe ou excentricidade, de quem todos tinham vaga lembrança, mas que ninguém sabia detalhar pormenores?

Para além de recuperar suas obras tecendo uma resposta dentro do esperado ou o “resgate” de mais uma mulher na historiografia do cinema, gesto que revolve também as violências que impediram o reconhecimento de Bahia Pontes como ensaísta, cineasta e *videomaker*, quis contar a história de uma sapatão baiana que cresceu e se cultivou no Rio de Janeiro, que foi cinéfila, intelectual e militante comunista, que dirigiu filmes em Paris, voltou ao Brasil, que se mudou para Nova Iorque em busca de uma comunidade e de meios audiovisuais mais acessíveis e independentes para se expressar, organizou um festival para mulheres, teve bigode, criou uma empresa feminista, que amou muitas mulheres e foi muito desejada, que foi obcecada pelas amazonas, que acreditou ser uma amazona e que como muitas teve que fugir, escapar, se retirar, evaporar-se do cinema, da história e, aos poucos, de si mesma.

As entrevistadas que a conheceram nos anos 1970 e 1980 foram unânimes em afirmar que sua lesbianidade era declarada e pública. Por outro lado, os entrevistados que conviveram com ela nos anos 1960, forneceram depoimentos contraditórios que evidenciaram certo desconforto a respeito do tema e que mostraram que, apesar de conhecida, a lesbianidade permanecia confinada numa camada de subtexto. Alguns entrevistados desconversaram: “sim eu sabia, mas não isso não me interessava” ou “eu sabia” e inferiram que “isso (ser lésbica) até ajudou (no trato com os cinemanovistas) e eles a viam como um deles”. Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, afirma que os cineastas do Cinema Novo eram “muito machistas” e que sabia que Bahia Pontes era lésbica, mas que, mesmo ele sendo homossexual, não se sentia à vontade para conversar sobre sexualidade com ela. O desconforto de Lacerda em falar abertamente sobre o

assunto, apesar de ter certeza de sua lesbianidade, e ainda a declaração de Carlos Egbert de que a lesbianidade de Bahia Pontes era “clara e notória” talvez se justifique pelo fato de que:

deixar muito rastro significou muitas vezes que o sujeito bicha se deixou aberto para o ataque. Em vez de estar claramente disponível como evidência visível, queerness existiu como insinuação, fofoca, momentos fugazes... enquanto evaporava ao toque daqueles que eliminariam a possibilidade queer. (MUÑOZ,1996, p.6)

Corroborando com esse temor, o relato de Lacerda sobre como sua homossexualidade e de seu amigo Antônio Callado suscitava indignação dos diretores Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha de quem eram, respectivamente, assistentes. Essa indignação culminou inclusive num episódio de violência verbal com a expulsão de um namorado de Lacerda que visitou o set de Pereira dos Santos em Paraty durante um fim de semana. Da mesma forma, é conhecida à boca miúda o rechaço sofrido por Norma Bengell quando a atriz se separou do ator italiano Gabrielli Tinti para viver com uma mulher.

Assim a inspiração em Dyer (1996), Muñoz (1996), Rich (1998) na reivindicação da “fofoca”, “mexerico”, “burburinho” empolga a redefinir não apenas “as regras do jogo de análise de filmes”, mas também da rearticulação destas trajetórias tão encobertas. Afinal, “a fofoca fornece a história não registrada e não-oficial da participação lésbica no filme Se a história oral é a história daqueles a quem é negado o controle do registro impresso, a fofoca é a história daqueles que podem falar em voz alta na primeira fatura pessoal”¹² (BECKER et al. apud RICH, 1998, p. 210). Da mesma maneira, Muñoz (2009) identifica que “comprovar a condição queer e compreender a condição queer, é suturá-las ao conceito de vestígio. Pensem no vestígio como um rastro, os restos, as coisas que ficam para trás, pairando no ar como um burburinho”¹³ (p. 65). É com esta inspiração, portanto, de articulações de pesquisadoras feministas, queer e lésbicas que vislumbro os meios e as condições para trazer a luz a obra textual e cinematográfica de Bahia Pontes, o que enriquecerá a apreciação de seu trabalho com Moreira.

¹² *Gossip provides the unofficial unrecorded history of lesbian participation in film.... If oral history is the history of those denied control of the printed record, gossip is the history of those who cannot even speak in their own first-person voice.*

¹³ *The way in which we prove queerness and read queerness, is by suturing it to the concept of ephemera. Think of ephemera as a trace, the remains, the things that are left, hanging in the air like a rumor.*

Diante do nosso desencontro físico em vida, proponho nas próximas páginas encontros com suas obras e as memórias de quem a conheceu. Primeiro porque como pesquisadora e diretora, tenho me esforçado para representar narrativas esquecidas, subjugadas, negligenciadas num projeto político de sobrevivência (WITTIG, 1979) e *continuum* (RICH, 1980), no qual a importância de narrar a contra-história deve ser encarado como escrita de uma história presente implicada de forma direta à “vida precária das mulheres sob o patriarcado, a heteronormatividade, racismo e classismo, alicerces do capitalismo, uma condição definida pela vulnerabilidade às impossibilidades e a diversas violências” (HARTMAN, 2008). E também porque satisfazer o desejo do encontro intergeracional com Norma Bahia Pontes é uma tentativa de “decifrar as redes de pontos em comum e as estruturas de sentimento que ligam queers através de diferentes marcadores de identidade, incluindo o status de anticorpos positivos e negativos, bem como corpos separados ao longo de linhas geracionais”¹⁴ (MUÑOZ, 2009, p.47).

Esta escrita, portanto, também é pessoal, porque esta história me engendrou, porque o conhecimento de outres me marca, por causa da dor experimentada no meu encontro com os restos de seus documentários ou com a memória esvaída dos que a conheceram, por causa da disputa em reescrever o passado e pela conexão entre o passado e o presente. Por isso me permiti valorizar as informações das beiradas, os casos incompletos, os murmuros, as especulações. Com isso, esperei dar conta de encontros em múltiplas instâncias com Norma Bahia Pontes. Encontros acadêmicos e artísticos com a cineasta, *videomaker* e ensaísta que foi, mas também encontros subjetivos (nas páginas pretas) enquanto uma mulher queer em conflito com um meio no qual prospera a misoginia e o extrativismo inerentes do sistema industrial-capitalista. Essas páginas nos informam sobre o que está além da lógica grandiosa do legado que pode ser impresso e legitimado pelos meios tradicionais. Nestas páginas, nas quais tomei a liberdade de chamá-la pelo primeiro nome, estão os amores e desejos de Norma, a descrição de seu timbre de sua voz sua, de seu toque, suas crenças, seus medos internos e externos, sua admiração por Maria Callas e sua obsessão pelas amazonas. Estórias que me inspiraram para sentir a presença encarnada de Norma e cuja descrição vívida estava presente na memória afetiva de suas amigas

¹⁴ to decipher the networks of commonality and the structures of feeling that link queers across different identities markers, including positive and negative antibody status as well as bodies separated along generational lines.

lésbicas e feministas em contraposição à lembrança fugidia e evasiva como uma “sombra tênue” (PERROT, 1989) dos homens que só se lembraram dela após minha insistência. Humanizar sua presença tornou-se assim força movente em contraposição a uma sistemática desumanização das lésbicas, como algo sinistro, algo a ser expulso de cena oficial de uma vez (CASTLE, 1993).

Cada um dos capítulos dessa tese é uma espécie de invocação destas fases como uma tentativa de clamar, enfrentando os diferentes tipos de negação e desencarnação com os quais Norma Bahia Pontes e outras figuras do audiovisual geralmente se associam, o tão falado, mas ainda assim vital sujeito lésbico, a articulação de sua trajetória, suas realizações e algumas das análises possíveis para sua produção textual, seus filmes e vídeos.

Ainda, reuni o conjunto de ensaios, filmes e vídeos que sobreviveram, alguns do quais localizados, restaurados e digitalizados pela pesquisa, para uma breve análise como forma de compreender a percepção de Bahia Pontes sobre o mundo, com a consciência de que a única e efetiva maneira de mobilizar o legado de Bahia Pontes é colocá-lo de volta em movimento neste mundo. Portanto, há o desejo de contribuir com a lacuna historiográfica, explorando a obra de Norma Bahia Pontes através de encontros com seus filmes, vídeos e ensaios compreendendo que este é um gesto inicial frente a toda atenção que sua obra merece.

Espero que outrem se junte a este *continuum* ao qual eu mesma me juntei e do qual Bahia Pontes e tantas outras citadas nas páginas a seguir fazem parte. Este convite propõe uma jornada de encontros com a vida e a obra de mulheres, sujeitas e corpos dissidentes. Ao entranhar nos detalhes reclamaremos seu corpo e sua presença, impedindo que ela continue sendo assassinada dia após dia sem que ao menos saibamos seu nome.

É possível terminar esses encontros com sentimentos mistos e fluidos, combinando por um lado o acolhimento e a cumplicidade do reencontro entre mulheres, como disse Rich (1980), e, ao mesmo tempo, a sensação de incompletude com o reconhecimento de que alguma parte está faltando (e sempre faltará) como consequência das circunstâncias, pois assim que é. Começamos a história novamente, como sempre, após o seu desaparecimento e com a esperança selvagem de que nossos esforços possam devolvê-la, de muitas formas, ao (nosso) mundo.

Figura 2 - Norma Bahia Pontes (1978), fotografia de Rita Moreira



Fonte: Acervo Cinemateca do MAM - RJ

Figura 3 - Norma Bahia Pontes (1977), fotografia de Rita Moreira



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo

2. ENCONTRO COM NORMA BAHIA PONTES: ENSAÍSTA.

Em 1974, quando Norma Bahia Pontes foi premiada com uma bolsa da Fundação Guggenheim, o jornal *O Globo*¹⁵ mencionou a carreira prévia da diretora. Morando em Nova Iorque há dois anos, a ganhadora da prestigiosa bolsa Guggenheim tinha um currículo que pouco a pouco desapareceu da história: ela estudara em Paris com Jean Rouch e dirigira documentários no Brasil e na França, como informou a reportagem.

A recuperação da obra ensaística e cinematográfica de Norma Bahia Pontes agrega ao repertório da historiografia do cinema brasileiro, na medida em que sugere termos e contornos das discussões da época e suas sobrevivências em debates contemporâneos. Os marcadores de diferença de gênero e sexualidade que incidem sobre ela, mulher brasileira comunista e lésbica, aliados à contundência de seus textos e de seus posicionamentos em diversas plataformas reforçam a pertinência desse estudo, que projeta sua figura e, ao mesmo tempo, reflete sobre as relações de gênero, o peso da heterossexualidade e a dominância masculina nas relações sociais, intelectuais, profissionais e artísticas do Cinema Novo e do Cinema Moderno Brasileiro.

Este capítulo aborda a complexidade e a coerência que o pensamento de Norma Bahia Pontes manifesta nas publicações da autora durante os anos 1960 com interesse em mapeá-lo e assim e compreender como esse está sintonizado ao cinema, às discussões da época e às suas realizações como diretora de cinema e vídeo. Sintonizada com os debates de seu tempo, sua produção textual transpassa fronteiras acadêmicas e penetra nos territórios intelectuais dos mais variados, abarcando cinema, filosofia, sociologia. Bem inserido no registro de seu tempo, seu discurso textual ocorre em diversas plataformas e formatos, resenhas de livros, filmes, artigos de opinião, reportagem, entrevista, carta do leitor, ensaios publicados no *Correio de Manhã*, órgão da imprensa diária, em revistas culturais da época como a *Revista Civilização Brasileira*, ou capítulos de livros, coletâneas especializadas que começavam a ser publicadas na segunda metade dos anos 1960 na medida em que a cinefilia brasileira se adensava e os primeiros cursos formais de cinema começavam suas atividades.

Transitando em diferentes gêneros literários e publicações possivelmente destinadas a públicos mais ou menos numerosos, os textos levantados nessa pesquisa configuram um corpus

¹⁵Brasileiros recebem bolsa de estudos da Fundação Guggenheim. *O Globo*, 25/08/1974, p. 21. Os outros brasileiros eram Erasmo M Ferreira, professor de Física da PUC-Rio e Luís Carlos Miranda, professor de Física da Universidade Federal de Pernambuco.

ousado e coerente em termos teóricos e estilísticos. Essa pesquisa reuniu 20 textos (um deles traduzido para o espanhol e republicado em Cuba) de tamanhos variados entre três colunas de cerca ¼ ou talvez 1/6 de página de jornal a 24 páginas escritos ao longo de um período de cerca de 14 anos, entre setembro de 1959, quando a jovem então com 18 anos, caloura no curso de Filosofia, publica, talvez pela primeira vez, uma resenha do livro *A rebelião das massas* do filósofo pluralista espanhol Ortega y Gasset na *Revista da Ação Social Arquidiocesana*, até abril de 1973, em que a carta-protesto *Opressão e liberação* enviada de Nova York é publicada na seção *Opinião dos Leitores* do jornal alternativo *Opinião*.

Diversos em tamanho e veículo de publicação, esses textos se distribuem de maneira irregular no tempo. Não há registro de publicações assinadas em 1960, 1964, 1967, 1969, 1970, 1971 ou 1972. Há três artigos para o *Correio da Manhã* em 1961, dois teóricos e uma resenha do filme *A doce vida* de Fellini. Há dois artigos em 1962, um teórico e uma resenha de *O ano passado em Marienbad* de Alain Resnais. Em 1963, quando Bahia Pontes estava baseada em Paris, onde cursava cinema no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC),¹⁶ sua produção de textos assinados para o *Correio da Manhã* é mais intensa e inclui seis contribuições, entre as quais uma entrevista, feita em Londres, com o cineasta Lindsay Anderson, um artigo sobre o trabalho de Jean Rouch, uma crônica sobre um bairro popular pouco conhecido de Paris, uma reportagem sobre um seminário estudantil que reuniu delegados de países “subdesenvolvidos” em Salvador e um artigo teórico. Em 1963, Bahia Pontes publicou ainda o artigo *O cinema como conscientização da realidade brasileira* na *Revista Tempo Brasileiro*.

Em 1965, a autora publica o já mencionado artigo na coletânea *Deus e o Diabo na terra do sol*. O segundo filme de longa metragem de Rocha está no centro também de um artigo mais longo, publicado inicialmente como capítulo na coletânea *Cinema moderno, cinema novo* organizada por Flávio Moreira da Costa em 1966 e republicado em Cuba dois anos depois, conforme mencionado acima. Também em 1968 a *Revista Civilização Brasileira* publica mais um ensaio teórico da autora, *A situação de Althusser no pensamento contemporâneo*. Cada um dos textos encontrados combina uma concepção de cinema atenta aos debates que incluem

¹⁶ A Escola Nacional de Cinema francesa recebeu diversos cineastas brasileiros, entre os quais Eduardo Coutinho e Joaquim Pedro de Andrade. Para mais detalhes sobre a escola ver Hamburger (2020).

contradições e a tentativa de superação entre, por exemplo, as dimensões objetiva e subjetiva, romanesca e documental, descritiva e expressiva. Embora densos, os textos compartilham também um tom de explanação clara, que busca externar os movimentos do pensamento que os engendra. Os textos dedicados à crítica de filmes específicos expressam os critérios e conceitos estabelecidos nos textos teóricos. Merece menção também a exposição da evolução técnica audiovisual e suas implicações para o *cinema-vérité* que Bahia Pontes defende. Suas abordagens acerca do cinema brasileiro da época sugerem uma visão compreensiva capaz de relacionar diversos filmes e os organizar de maneira a salientar os potenciais de tais obras, sinalizando uma pesquisa original sobre a realidade brasileira e perspectivas de transformações políticas e sociais.

Esta pesquisa agrega precisão ao que se conhece sobre a trajetória da figura polímata, apontada como jornalista (VIANY, 1969), crítica de cinema e militante do PC do B (Partido Comunista do Brasil) (MOREIRA, 2020) e ainda como socióloga formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ROSA, 2017; NOGUEIRA & GRIMALDI, 2021). Norma Bahia Pontes se graduou não em Sociologia, mas em Filosofia, e não na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mas na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), depois de ter feito o curso de crítica de cinema oferecido pela Ação Social Arquidiocesana (ASA) (ver fig. 4). Seu trabalho como cineasta e ensaísta é raramente mencionado, apesar de ter produzido filmes e ensaios ao longo da década de 1960.

Nascida em Salvador, Norma Bahia Pontes (25/01/1941 - Rio de Janeiro, 24/08/2010¹⁷), filha temporã de um médico do exército e de uma dona de casa, se mudou com a família ainda na infância para o Rio de Janeiro. Em 1958,¹⁸ completou o colegial (ensino médio) no *Notre Dame*, colégio católico particular localizado em Ipanema, e, em 1959, ingressou no Curso de Cinema da Associação Social Arquidiocesana (ASA)¹⁹, uma associação

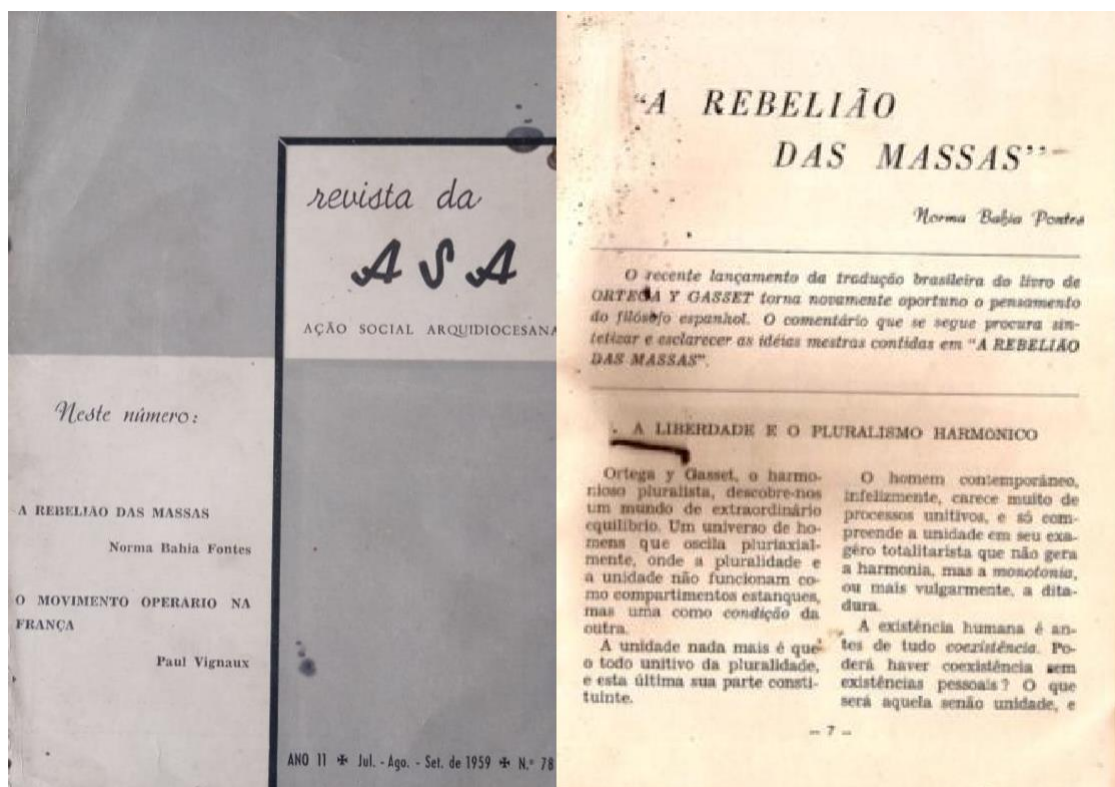
¹⁷ Datas de nascimento e óbito de acordo com certidão obtida no Portal do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em www.tjrj.jus.br/ Acessado em 21/07/2020.

¹⁸ De acordo com pasta da estudante na instituição.

¹⁹ Fundado em 1951, o Curso de Cinema da ASA (Ação Social Arquidiocesana) era uma extensão universitária da PUC-Rio oferecido em três etapas (básico, extensão e aperfeiçoamento) com duração total de nove meses e que tinha como finalidade “formar uma cultura cinematográfica”.

de católica de esquerda²⁰. Durante este ano seu primeiro texto de crítica (literária) sobre o livro *A Rebelião das Massas*²¹ (GASSET Y ORTEGA, [1929], 1933) na Revista da ASA.

Figura 4 - Texto de Bahia Pontes na Capa da Revista da ASA (1959)



Fonte: Acervo pessoal de Marialva Monteiro

Quando cursava o primeiro ano no curso de Filosofia da PUC-Rio²², Bahia Pontes tentou ingressar no Instituto de Cinema Educativo (INCE)²³ que, à época, tinha produção acentuada de viés documental, liderada pelo cineasta Humberto Mauro, valorizada pela geração dos cinemanovistas (SCHVARZMAN, 2017). No entanto, não há registros documentais, nem

²⁰ Marialva Monteiro, colega de Bahia Pontes neste curso, em entrevista concedida à autora em 30/04/2021.

²¹ BAHIA PONTES, Norma. *A Rebelião das Massas*. Revista da ASA. Rio de Janeiro. Jul. Ago. Set. 1959. Ano 11, nº 78.

²² PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO. Anuário da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - 1960. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1961. p. 106.

²³ Carta do jurista e escritor Anísio Teixeira ao então diretor do Instituto, Pedro Gouvêia Filho De acordo com carta do escritor Anísio Teixeira a Pedro Gouvêia Filho solicitando a admissão de Norma Bahia Pontes, sobrinha de seu amigo Álvaro Bahia, no Instituto Nacional de Cinema Educativo. Rio de Janeiro. CPDOC-FGV. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo-pessoal/AT/textual/carta-de-anisio-teixeira-a-gouveia-solicitando-a-admissao-de-norma-bahia-pontes-no-instituto-nacional-de-cinema-educativo-rio-de-janeiro>

lembrança por parte de Gilda Bojunga e Mirce Gomes da Rocha, que lá trabalhavam no período²⁴, de que ela tenha conseguido participar de qualquer atividade do INCE.

Nestes anos, Bahia Pontes era frequentadora assídua de espaços como a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, que promovia disputadas sessões semanais programadas por Cosme Alves Neto, e do Cinema Paissandu, programado por Fabiano Canosa. Era próxima de Alex Vianny²⁵, Glauber Rocha²⁶, Flávio Moreira da Costa²⁷ e parte do que mais tarde denominou-se Geração Paissandu²⁸, em referência aos jovens que frequentavam o cinema carioca e se reuniam nos seus arredores para discutir cinema, política e outros temas quentes naquele momento.

A partir de 1961, Bahia Pontes conseguiu uma vaga disputada entre os críticos de cinema do *Correio da Manhã*, profissão ainda dominada por homens, e passou a publicar ensaios sobre cinema e resenhas críticas cinematográficas. Além dos textos publicados no jornal, escreveu para revistas como *Leitura* e *Revista Civilização Brasileira*. Em suas publicações, evidencia-se o pensamento sobre o cinema a partir de uma perspectiva teórica e acadêmica de quem estuda e de quem faz cinema, posicionamento justaposto a cena francesa da época. Seus textos são marcados pelo pensamento marxista manifesto numa estrutura de linguagem dialética que não raro relaciona-se e combina-se com outras disciplinas. A influência do existencialismo, por exemplo, está presente nos ensaios de cinema e filosofia, mas também nos textos sobre cinema e sociedade calcada num conjunto de análises sucessivas dos filmes em suas relações com a vida social do país, as representações de classe, as concepções da política e da história expressas pelo trabalho artístico dos cineastas.

Como marca formal, os textos de Norma Bahia Pontes se iniciam propondo questões, ou ainda com uma negativa que estabelece do que o texto não trata, mas evitando, por outro lado, limitar seu objetivo a afirmações essencialistas. Com isso, a autora demonstra estilisticamente seu apreço pelas discussões inquietantes da época que sintetizavam reflexões

²⁴ Gilda Bojunga em entrevista concedida à autora em 22/05/2021.

²⁵ Vianny, Bahia Pontes, Glauber Rocha e outros planejaram o lançamento de uma revista intitulada Cinema Novo que seria publicada pela Civilização Brasileira. IN: *Estática e Movimento*. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 20/07/1965, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=36810

²⁶ Entrevista de Rita Moreira concedida à autora em 10/07/2020.

²⁷ Entrevista de Eduardo Escorel concedida à autora em 30/04/2021.

²⁸ Para mais sobre a geração Paissandu ver Castro (2006).

sobre filosofia, cinema e sociedade. A postura de quem mais indaga do que afirma, ainda que o faça de maneira engajada, confere a suas obras uma postura anticolonial que indaga a posicionalidade e as relações, questionando o colonialismo a partir do centro do império colonial do mundo ocidental e, portanto, contribuindo para o *continuum* decolonial.

Seus ensaios expressam o desejo daquela geração pós-guerra em reinventar o cinema com a dimensão do real. Porém, para Bahia Pontes, o real não elimina a sensação e o sensível no cinema. Diferenciando-se de parte grande de sua geração de intelectuais brasileiros, ela não adere totalmente a ideia de autor, renunciando a crítica que viria apenas com Foucault e Barthes. O cinema para Bahia Pontes não está desvinculado das questões subjetivas do cineasta e nem das personagens, que, para ela, são dotadas de autonomia para imprimirem reflexões nos filmes, como salienta no comentário sobre *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960), filme que pode ser apontado como referência de *Os Antilhenses* e também dos vídeos nova iorquinos.

Em 1962, Bahia Pontes recebeu uma bolsa do governo francês para estudar direção e montagem no IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*) em Paris, onde permaneceu até 1963. Esse é provavelmente o motivo ela não atendeu o conhecido Seminário de Cinema ministrado por Arn Sucksdorff no INCE no Rio de Janeiro entre o fim de 1962 e início de 1963, escapando, portanto do radar de pesquisadores que mapearam os atores do cinema brasileiro naqueles anos a partir da lista de presentes.

Seus ensaios teóricos que publicados no *Correio da Manhã*²⁹ – *Variações sobre dois temas*³⁰ (1961a), *O Cinema e o Todo Dialético*³¹ (1961c), *O objeto estético*³² (1962a) e *O*

²⁹ O Correio da Manhã foi um jornal diário brasileiro que em sua primeira fase foi publicado no Rio de Janeiro, entre 15 de junho de 1901 a 8 de julho de 1974. Nos anos 1960 teve foi dirigido por Niomar Moniz Sodré Bittencourt que em 1969 foi presa através do AI-5.

³⁰ BAHIA PONTES, Norma. Variações sobre dois temas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 8, 4 fev. 1961a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=15163

³¹ BAHIA PONTES, Norma. O Cinema e o Todo Dialético. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 9, 21 out. 1961c. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pagfis=23260

³² BAHIA PONTES, Norma. O objeto estético. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 8, 24 fev. 1962a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=26779

*Cinema-Compreensão*³³ (1963b) discutem o construtivismo humano frente à ontologia e a recepção da imagem cinematográfica, além de investigarem a presença do realismo no objeto de arte ou na relação entre objeto e o sujeito, diretor e sujeito filmado. Nestes ensaios, inspirados pelo pensamento de Sartre, Morin, Hegel, Duffrene, Valentin, Canudo, Eisenstein, citados diretamente, ela discorre sobre o cinema, em sua visão, a arte capaz de melhor expressar o “todo dialético” do mundo e formula o conceito de cinema-compreensão como “um ato de perceber, de captar o mundo” (BAHIA PONTES, 1963b).

Além das resenhas críticas de filmes como *A Doce Vida*³⁴ (1961b), *Marienbad, uma verdade e um tempo*³⁵ (1962b), *A Falecida*³⁶ (1965b) e *Aproximações literárias e criação crítica*³⁷ (1965a), Bahia Pontes publica dois textos de abordagem histórico-didática sobre os novos movimentos cinematográficos que se projetavam naquele momento (*cinema vérité* na França, cinema novo inglês na Inglaterra, cinema direto nos Estados Unidos e no Canadá) - *Anderson e a Improvisação*³⁸ (1963a) e *Jean Rouch e o Cinema Verdade*³⁹ (1963f).

Com exceção de *Aproximações literárias e criação crítica*, ensaios no livro dedicado ao Deus e o Diabo na Terra do *Sol* (ROCHA et al, 1965), os outros textos foram publicados no

³³ BAHIA PONTES, Norma. O Cinema-Compreensão. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 15 jun. 1963b. 1º Caderno. p. 11 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=40712 Acesso em 12 jul. 2020.

³⁴ BAHIA PONTES, Norma. *A Doce Vida*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p.8, 11 mar. 1961b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=16361

³⁵ BAHIA PONTES, Norma. *Marienbad, uma verdade e um tempo*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 9. 4 ago. 1962b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=31425

³⁶ BAHIA PONTES, Norma. *A Falecida*. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 07, ano III, p. 177-178, out. 1965b.

³⁷ BAHIA PONTES, Norma. *Aproximações literárias e criação crítica* In: Glauber Rocha et alli. (org) *Deus e o diabo na terra do sol*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965a.

³⁸ BAHIA PONTES, Norma. *Anderson e a Improvisação*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro 28 mar. 1963a, 2º Caderno Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=38280 Acesso em 12 jul. 2020

³⁹ BAHIA PONTES, Norma *Jean Rouch e o Cinema Verdade*. *Leitura*. n° 77, nov-dez 1963f, p. 34 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=115509&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=1577> Acessado em 12/07/2020.

Correio da Manhã, e nas revistas *Leitura*⁴⁰ e *Tempo Brasileiro*⁴¹. Ainda neste período, Bahia Pontes trabalhou como jornalista assistente do departamento de política internacional e foi correspondente do *Correio da Manhã* nos períodos que viveu em Paris, além de cobrir eventos políticos como o Seminário dos Estudantes do Mundo Subdesenvolvido⁴².

Segundo Autran (2002), a crítica cinematográfica de viés marxista havia despontou nos anos 1950 por influências estrangeiras de nomes como Guido Aristarco, foi e promovida nacionalmente por Alex Viary. Os ensaios e as críticas de Bahia Pontes se desenvolvem nesta vertente, além de contribuírem para promover e posicionar o cinema brasileiro com os novos cinemas emergentes na França, na Inglaterra e na América do Norte e os debates proporcionados por esses. Ainda, é possível notar nos textos de Bahia Pontes uma postura questionadora a partir da enunciação relacional e condicional, decorrente do pensamento social brasileiro e, que conferem a seus ensaios uma posição anticolonial que se manifesta da mesma forma em suas obras, notadamente em seu primeiro curta-metragem, na influência fanoniana com crítica direta à violência colonial, inclusive na dimensão existencialista com os impactos do racismo provocados na subjetividade dos colonizados.

Sobre as intersecções possíveis entre cinema e sociedade, ela publicou o artigo *Cinema como processo de conscientização da realidade brasileira*⁴³ (1963g) na Revista Tempo Brasileiro, além de ter colaborado com o longo capítulo *Cinema e Realidade Social*⁴⁴ (1966) no livro *Cinema Moderno, Cinema Novo* ao lado de Alex Viary, Gustavo Dahl, Moisés Kendler, Glauber Rocha e Luiz Carlos Maciel. Na perspectiva destes textos fica evidente o

⁴⁰ Revista literária publicada mensalmente no Rio de Janeiro entre 1942 e 1968 que desempenhou papel relevante na difusão da literatura no Brasil, que contou com colaboração de autores como Graciliano Ramos, Lúcia Miguel Pereira, Jorge Amado, Carlos Drummond.

⁴¹ Revista criada no início dos anos 1960 por Eduardo Portella, José Paulo da Fonseca, Vamireh Chacon, Roberto Pontual, Félix de Athayde, José Roberto Teixeira Leite na qual colaboraram diversos intelectuais.

⁴² BAHIA PONTES, Norma. Subdesenvolvidos dizem em Seminário que têm governos totalitaristas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro 12 jul. 1963e, 1º Caderno. p. 7 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pagfis=41586 Acesso em 12 jul. 2020.

BAHIA PONTES, Norma. Um outro lado de Paris. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro 24 jul. 1963d, 2º Caderno. p. 1 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pagfis=42004 Acesso em 12 jul. 2020.

⁴³ BAHIA PONTES, Norma. Cinema como processo de conscientização da realidade brasileira. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro. n. 6. Ano II, p.85-89, dez.1963g.

⁴⁴ Cinema e Realidade Social in COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

desejo latente daqueles tempos de que “as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade” (BERNARDET, 2003).

A partir de 1965, houve uma guinada de Bahia Pontes em direção à prática cinematográfica, desejo expresso por ela pelo menos desde 1963, conforme notas da imprensa e do curso realizado no IDHEC. Ela integrou o grupo de cinema experimental da Cinemateca do MAM-RJ naquele ano, mas só conseguiu realizar seu primeiro curta-metragem *Les Antillais/Os Antilhenses (1966/1967)* quando foi novamente bolsista do governo francês, desta vez, num estágio no *Comité du Film Ethnographique du Musée de L’Homme* sob direção de Jean Rouch. Além de conseguir reunir as condições necessárias para realização de seu primeiro curta-metragem, os períodos no exterior favoreceram sua escrita enunciada a partir de uma perspectiva transnacional.

Na França, ela trabalhou como produtora de programa sobre cinema na OFTF – Rádio Difusão da Televisão Francesa⁴⁵ e realizou a reportagem *Chants Brésiliens (1967)*, exibida no canal 2 e, quando voltou ao Brasil, em 1968, dirigiu *Bahia Camará (1968)* no Brasil, além de ter trabalhado como assistência de direção de diversos longas-metragens⁴⁶ entre 1968 e 1969. Neste período, a produção textual de Bahia Pontes é reduzida, porém sintomática do agravamento da situação política do Brasil. Além da tradução e publicação de seu artigo *Cine y Realidad Social*⁴⁷ na revista cubana *Pienseamiento Crítico*⁴⁸ (1968a), o que por si só poderia representar uma ameaça ao olhos da ditadura, Bahia Pontes publicou quatro longos artigos⁴⁹ em série no *Correio da Manhã* sobre a situação econômica, política e social na Zona da Mata,

⁴⁵ BAHIA PONTES, Norma. Curriculum (1979). Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

⁴⁶ A base de dados da Cinemateca Brasileira indica sua participação como assistente de direção apenas em *Society em Baby Doll (1965)*, dirigido por Luiz Carlos Maciel e Waldemar Lima. Isso não significa que Bahia Pontes não tenha realizado mais assistências devido à fragilidade dos dados e à falta de acreditação devida às mulheres nos filmes do período como notaram anteriormente por Schvarzman (2017), Tedesco (2020) e outras.

⁴⁷ BAHIA PONTES, Norma. Cine y Realidad Social, *Pienseamiento Crítico*, Havana, número 13, p. 161-185. Fev. 1968a. Disponível em <http://www.filosofia.org/rev/pch/1968/pdf/n13p161.pdf> Acesso em 13 jul. 2020.

⁴⁸ Revista mensal publicada em Habana, Cuba entre 1967 e 1971, na qual colaboraram Amílcar Cabral, Jean Paul Sartre, Louis Althusser, Ernesto ‘Che’ Guevara, Carlos Marighella entre outros. Para saber mais: www.filosofia.org/rev/pcritico.htm

⁴⁹ BAHIA PONTES, Norma. Pernambuco, 68, crise na Zona da Mata (I). *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 5º Caderno, p. 1. 28 jul. 1968b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=94166

BAHIA PONTES, Norma. Pernambuco, 68, crise na Zona da Mata (fim). *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 5º Caderno, p. 1. 25 ago. 1968c. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pagfis=94924

em Pernambuco em 1968 e, ainda, *A situação de Althusser no pensamento contemporâneo*⁵⁰ (1968d) na Revista Civilização Brasileira⁵¹ (RCB).

Na virada da década de 1970, Bahia Pontes se mudou para São Paulo, onde trabalhou dirigindo filme publicitários até se mudar para Nova Iorque em 1972, com sua então companheira, Rita Moreira. Esse múltiplo deslocamento sugere a autoconscientização de sua presença insólita enquanto mulher lésbica nos espaços físicos e simbólicos de articulação do cinema brasileiro na década de 1960. Única mulher em meio a homens nos índices das coletâneas, das revistas, das publicações nas quais participou e num catálogo de figuras do Cinema Novo, Bahia Pontes, cunhou o termo “mulher-exceção” em 1973 para problematizar a situação de isolamento das mulheres no meio profissional. O contraste de seus interesses e realizações políticas, artísticas e intelectuais nestas duas décadas nos informam sobre a sociabilidade no meio cinematográfico, além de impulsionar o gesto político deste estudo de perscrutar a vida pessoal da autora para edificar e refletir publicamente sobre mais uma presença negligenciada na história do audiovisual brasileiro.

O esforço de rearticular o percurso de Bahia Pontes no momento de entusiasmo com o Cinema Moderno Brasileiro e o Cinema Novo, bem como seus proeminentes cineastas e teóricos - todos homens brancos e em sua maioria heterossexuais⁵² -, não é acompanhado da necessidade de enquadrá-la num cenário de cinema realizado por homens, e nem cogita que o valor de sua obra está na sua capacidade de realização do período em comparação com o que foi feito por estes cineastas. O que existe, ao contrário, é um desejo de recuperar o pensamento de Bahia Pontes em sua atualidade, inscrever seu nome como realizadora e intelectual, e ainda compreender as circunstâncias que resultaram num deslocamento múltiplo – midiático, teórico e territorial – de autora no Cinema Moderno Brasileiro para ativista lésbica radical no vídeo feminista em Nova Iorque.

⁵⁰ PONTES, Norma B. A situação de Althusser no pensamento contemporâneo. *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro. nº 21/22, p. 183-193, set-dez 1968d.

⁵¹ Revista da editora Civilização Brasileira que circulou entre 1965 e 1968 e teve uma importância significativa, como veículo de resistência cultural à ditadura militar, congregando artistas, intelectuais, escritores, cineastas, filósofos e debatendo a realidade brasileira sob o governo militar. Para mais, ver Czajka (2010).

⁵² Assumo a heterossexualidade como uma instituição que estabelece um regime de poder, não como prática sexual. Desta forma, ainda que houvesse práticas sexuais diversas entre cineastas dos cinemas novos, todos viviam sob e de acordo com regime da heterossexualidade.

SE ELA NÃO FOSSE MULHER

Quase ninguém mais se recorda da existência de Norma naqueles anos, mas todos lembram vagamente da sua presença. Vladimir repete o nome de Norma como se tentasse acessar sua memória e pergunta se “era uma bonitinha”. Silêncio. Geraldo justifica que não tem muito a dizer porque a conheceu ligeiramente. Lembra-se que ela passou um tempo na França. Também repete: “Norma Bahia Pontes, é isso?” Se não se engana a conheceu quando *Viramundo* e outros três filmes produzidos por Thomas Farkas foram exibidos para um grupo de franceses num quarto do Copacabana Palace durante o I Festival de Internacional do Filme (FIF) em 1965 no Rio de Janeiro. Os filmes não estavam na competição oficial, mas Farkas alugou um quarto no hotel e promoveu uma exibição extraoficial para a comitiva de franceses formada por Jean Rouch e pelos críticos Louis Marcorelles (do *Le Monde*), Robert Benayoun (da Revista *Positif*), além de um belga presidente da Federação Internacional de Cineclubes. A memória não ajuda, e ele não se lembra mais do que isso. Quem pode saber algo, ele recomenda, é a Marialva Monteiro e talvez o Moisés Kendler.

No entanto, Moisés pouco se lembra, pois afinal a conheceu “muito rapidamente, muito ligeiramente, há muito anos atrás”. Quem sabe envolvida em algo com Alex Viany, David Neves, Glauber, mas algo que não foi adiante, se não ele decerto se lembraria dela.

Eduardo confessa que se não lhe fosse perguntado, sequer se lembraria de Norma já que não pensava nela há algumas décadas. Tem impressões tênues de memória pois havia uma convivência grande daquela geração. Esteve algumas vezes com ela, pelo próprio espírito coletivo e agregador da época, mas nunca foram muito próximos e depois perderam inteiramente o contato. Sua lembrança era de uma pessoa muito séria e muito fechada, ainda que se lembre de “seu jeito e da carinha dela”. Ela era definitivamente alguém que estava ali no momento do surgimento dos primeiros filmes do Cinema Novo. No entanto, ele não diria que ela era alguém do Cinema Novo. Era alguém com uma ligação, mas... e também essa coisa de ser considerado do Cinema Novo é algo que ele acha muito relativo. Não se lembra dela fazendo filmes naquele momento. São lembranças de décadas atrás sujeitas a serem desmentidas ou não, ele adverte. A lembrança que resta é de seu nome no livro *Cinema Moderno, Cinema Novo*, que tem em sua estante, mas há tempos não abre.

Apesar de ter conhecido Norma em 1959, Marialva é a única que tem as lembranças mais nítidas. Ela e Norma frequentaram o curso de Cinema da Ação Social Arquidiocesana. Naquele tempo não havia faculdade de cinema, havia este curso de crítica ligado à PUC onde lecionavam vários professores. Possivelmente ela e Norma estiveram envolvidas na organização de alguma coisa juntas, algum debate ou sessão de cineclube no GEC da UME.

(Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudante) no Palácio Capanema onde ficava o Ministério da Educação naqueles tempos. Não se lembra ao certo sobre esta ocasião, mas tem certeza de que Norma era alguém que participava. Outra lembrança é um artigo publicado no *Metropolitano*, jornal impresso pelo *Diário de Notícias* no qual Marialva trabalhava como secretária e que foi por um tempo foi editado por Carlos Diegues. Por lá, diz, passou muita gente incrível Affonso Beato, David Neves, Arnaldo Jabor e Norma também. Marialva não conseguiu localizar artigos de Norma que tinha certeza ter guardado, mas encontrou uma crítica literária de *A Rebelião das Massas de Gasset y Ortega* assinada pela colega numa publicação da ASA.

Fernanda sabia que Norma conhecia muito de cinema. Ouviu algo sobre sua participação no Cinema Novo. Acha que se Norma não fosse mulher, se fosse homem, com certeza seria um pouquinho mais conhecida, seria citada como uma influenciadora por suas ideias delirantes, mas muito firmes. Talvez ela tenha sido ejetada, por ser mulher, por ser lésbica, por sua personalidade delirante, porque o Cinema Novo tinha um discurso muito duro, messiânico.

Cinema-compreensão

Entre 1961 e 1963, Norma Bahia Pontes publicou quatro ensaios no jornal carioca *Correio da Manhã*, concentrados na discussão do estatuto da imagem cinematográfica e das possibilidades subjetivas de diretores na realização fílmica. Baseando-se nas críticas francesa (Bazin) e soviética (Eisenstein), ela apresenta o embate entre o subjetivo e o objetivo numa relação dialética cuja síntese sugere ser algo próximo do ensaio fílmico, ainda que esse termo não seja mobilizado por ela.

O primeiro destes ensaios, *Variações sobre dois temas*⁵³ (1961a), aborda as possibilidades do construtivismo humano diante do estatuto da imagem cinematográfica, além de relacionar o abstrato e o concreto a partir da dialética hegeliana. Recorrendo a Sartre e Morin, ela defende que a fidelidade da imagem sensível (cinematográfica) não aniquila o construtivismo humano. A imagem fílmica, em sua concepção, não se caracteriza como algo absoluto, mas como uma semelhança que opera de maneira tal que “o objeto seja absente no seio de sua própria presença”⁵⁴ (SARTRE, [1940] 2017, p. 104⁵⁵ apud BAHIA PONTES, 1961a, p. 8) e reciprocamente “que seja presente no seio de sua própria ausência”⁵⁶ (MORIN, [1956] 1978, p.31 apud Ibidem). Por isso, ela compara a percepção imaginativa humana com a “tomada” da imagem pela câmera cinematográfica:

A máquina fílmica torna-se sob o aspecto formal do seu ato operante um genuíno *intellectus agens* que capta a imagem em potência, ou “coisa”, ativando-a e imprimindo-a no celulóide, que se transforma, por sua vez, em autêntico *intellectus passivus et possibilis*, uma vez que vem a ser passível de qualquer impressão das imagens captadas (BAHIA PONTES, 1961a, p. 8).

Se, no cinema, o real e o fantástico coexistem e “referem-se um ao outro enquanto se identificam como se estivessem exatamente sobrepostos”⁵⁷ (MORIN, op. cit., p.58 apud

⁵³ BAHIA PONTES, Norma. *Variações sobre dois temas*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 8, 4 fev. 1961a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=15163

⁵⁴ *être absent au sein même, de sa présence*

⁵⁵ A autora identifica o nome das obras citadas, mas não especifica página nem edição. A título de identificação nos esforçamos para localizar o ano da primeira edição da obra no idioma citado pela autora e a página da citação em edições atuais.

⁵⁶ *être présent au sein même de son absence*

⁵⁷ *se renvoient l'un à l'autre tout en s'identifiant comme en exacte surimpression*

Ibidem), e, se “a objetiva confere a tudo que se aproxima um ar de lenda, que transporta tudo que recai em seu campo para fora da realidade, num plano onde só reina a aparência, o simulacro e o estratagema”⁵⁸ (VALENTIN, 1927, p. 93 apud BAHIA PONTES, 1961a, p. 8), ela questiona qual seria a realidade na imagem cinematográfica, corroborando a enunciação das múltiplas questões que Bazin (1958) se preocupava em formular.

Influenciada pelo materialismo histórico, Bahia Pontes afirma que “a realidade do cinema é a ingestão do real, é a imagem do que é efetivo, seja essa efetividade concreta ou abstrata: ‘no cinema, a arte consiste em sugerir emoções, não em relatar fatos’” (CANUDO, 1926, p.39 apud BAHIA PONTES, 1961a, p. 8) e conclui:

O Cinema, portanto, sendo a arte da imagem, vem a ser a arte do abstrato. Entretanto, se é verdadeiro o juízo de que “a imagem é a ausência de uma presença”, não encerra menor veracidade o seu recíproco, ou seja, o juízo de que, “a imagem não é a “coisa”, mas a sua representação sensível ou intelectual”. Sendo uma representação, pode tornar presente uma coisa ausente dentro de uma forma representativa e ainda, por ser uma representação, torna ausente uma coisa presente, uma vez que a “coisa” não estando presente em si, está ausente, porém, o fato de estar representada faz com que a presença representativa substitua a ausência ontológica. Será a arte cinematográfica uma ambiguidade de abstrato e concreto? Existe alguma oposição entre o que é abstrato e concreto? (BAHIA PONTES, 1961a, p. 8)

De acordo com a autora, o abstrato não exige necessariamente a abstenção da figura concreta pois “o aspecto figurativo está em tudo. Todas as coisas materiais possuem figura, e se tomarmos o termo como significando ‘forma’ (significação válida), poderemos inferir que inclusive os seres imateriais, se existem, tem figura, seja essa visível ou não” (Ibidem). A partir da conclusão de Hegel para quem “a pura ideia abstrata em si não é um abstrato, uma simplicidade vazia, como o vermelho, mas uma flor, um concreto em si”⁵⁹ (HEGEL, 1955, p.37 apud BAHIA PONTES, 1961a, p.8), ela conclui que o cinema não é “portanto uma ambiguidade obscura de concretos e abstratos, mas uma legítima e clara concretização do abstrato” de forma que até mesmo “os ‘fantasmas’ luminosos e de impalpabilidade onírica projetados no espaço

⁵⁸ *L'objectif confère à tout ce qui l'approche un air de légende, il transporte tout ce qui tombe dans son champ hors de la réalité, sur un plan où ne règne que l'apparence, le simulacre*

⁵⁹ *ainsi la pure idée abstrait en soi n'est pas un abstrait, une simplicité vide, comme le rouge, mais une fleur, un concret en soi*

branco de uma tela são os legítimos suportes concretos do abstracionismo de sensações, ideias e emoções do cineasta, que cria as expressões das coisas, sem, entretanto, ignorá-las.” (BAHIA PONTES, 1961a, p.8)

As relações entre sujeito e objeto voltariam a ser abordadas em *O objeto estético*⁶⁰ (1962a). Bahia Pontes argumenta que na relação sustentada a partir de certo realismo da presença real do objeto em relação ao sujeito, ambos “não mais serão compreendidos seres autômatos e completos, mas ao contrário como termos incompletos de uma plenitude dialética, de uma síntese que os unifica qualitativamente, de tal forma que um não pode existir sem o outro” (BAHIA PONTES, 1962a, p.8). Ela recorre a Sartre para quem “o objeto estético é constituído e apreendido por uma *conscience imageante* que o coloca como irreal”⁶¹ (1940, p. 242 apud BAHIA PONTES, 1962a, p.8) a fim de questionar a totalidade deste conceito argumentando que a consciência que apreende o objeto não o constitui necessariamente e que a mesma pode residir na apreensão do sujeito, “ser-apreendido”, especificando que essa apreensão não acontece para um fim exterior mas que se caracteriza pela simultaneidade do ato de conhecer e o de ser o objeto conhecido. Por fim, Bahia Pontes conclui com a fenomenologia da experiência estética ao constatar o caráter inefável e, ao mesmo tempo, concreto e definido do objeto estético, ou “ser-ao-termo-das-oposições” (DUFRENNE, 1953 apud BAHIA PONTES, 1962a) posto que “é dado e recusado, presente por sua materialidade e elusivo por seu significado”⁶².

Em *O Cinema e o Todo Dialético*⁶³ (1961c), Bahia Pontes discute o cinema enquanto uma composição dialética do mundo: “uma tese – o corpo animado a ser tomado; uma antítese – esse corpo animado captado em várias posições estáticas pela fotografia que o representa; e uma síntese – imagens animadas, seguindo-se umas às outras, fundidas numa aparência de movimento através da projeção” (p.9). O argumento principal neste ensaio é de que o cinema

⁶⁰ BAHIA PONTES, Norma. O objeto estético. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 8, 24 fev. 1962b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=26779 Acessado em 13/07/2020

⁶¹ *l'objet esthétique est constitué et appréhendé par une conscience imageante qui le pose comme irréel est à la fois donné et refusé, présent par sa choseité et insaisissable par son sens*

⁶³ BAHIA PONTES, Norma. O Cinema e o Todo Dialético. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 9, 21 out. 1961c. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pagfis=23260

supõe explicitamente o caráter de unificação dialética para além do processo mecânico da montagem, principal dispositivo, na concepção de Eisenstein (1957)⁶⁴.

A dialética, afirma a autora, está na essência do cinema visto que, embora a obra cinematográfica tenha um fim em seu conteúdo expressivo, ela não se reduz a ele. Ela explica que “a obra cinematográfica expressa um mundo dialético” (Ibidem) e um *continuum* dinâmico pela própria natureza do processo da imagem cinematográfica de “formação e transformação num espaço-tempo sonoro e visível”, pela montagem antecipando uma das questões de Deleuze (1990). Deste modo, o todo expresso pela obra cinematográfica possibilita “a criação de uma unidade complexa de conflito e identificação de ideias, emoções, massas, cores, sons e luzes que se atraem ou que se repelem dentro de um processo dinâmico de composição” (Ibidem).

Por fim, Bahia Pontes publicou *O Cinema-compreensão*⁶⁵ (1963b), no qual discute as escolhas subjetivas do realizador cinematográfico diante dos objetos captados e da organização dos elementos do filme a partir da “consecução no tempo da objetividade fotográfica”⁶⁶ (BAZIN, 1958 apud BAHIA PONTES, 1963b). Na visão dela, “o realizador autêntico não é um intérprete arbitrário, porém, um observador atento e pessoal, e sua obra representa sobretudo um compromisso, um trabalho de conhecimento e de contato, uma tentativa de vivência total” (BAHIA PONTES, 1963b, p. 11).

Neste sentido ela argumenta que, apesar da objetividade, da realidade e concretude, a imagem cinematográfica permite ao espectador ir além do ato contemplativo e participar da “imagem percebida” (Ibidem), processo no qual a montagem seria elemento chave capaz de tornar a obra cinematográfica mais compreensível, menos intelectual e subjetiva no sentido de afastar-se do hermetismo:

Ao invés de traduzir um movimento de interiorização ou de expressão visionária limitada exclusivamente ao autor tal organização [montagem einsteiniana] representa uma tentativa de abertura, de comunicação entre o

⁶⁴ Em seus ensaios publicados em jornais, Bahia Pontes não referenciava as fontes de citação apesar de mencionar o ano, portanto, em alguns casos, é difícil presumir à edição ela se refere.

⁶⁵ BAHIA PONTES, Norma. *O Cinema-Compreensão*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro 15 jun. 1963b. 1º Caderno. p. 11 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=40712 Acesso em 12 jul. 2020.

⁶⁶ *l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique*

autor e seu expectador através não mais de uma visão parcial, porém de uma compreensão, de um contato. (Ibidem)

Desta forma, ela rompe com a noção totalitária do autor como criador exclusivo, sugerindo agência do espectador ainda que, diante dessa possibilidade, caiba ao realizador “desencadear um processo, de fazer despertar significações intrínsecas, tornando-as extrínsecas” (Idem). Assim, ela defende que o cinema não seja exclusivamente uma expressão individual, mas que se estabeleça como um processo complexo de compreensão e de contato, ideia que permearia seus textos subsequentes e que está afinada com o pensamento baziniano.

Figura 5 - Ensaios de Norma Bahia Pontes (1961-1963)



Fonte: Hemeroteca Brasileira / Fundação Biblioteca Nacional

Na primeira metade da década de 1960, Bahia Pontes publicou resenhas críticas de filmes considerados polêmicos na época de seu lançamento como *A doce vida* (1960, dir. Federico Fellini), *O ano passado em Marienbad* (1961, dir. Alain Resnais) e *A Falecida* (1965, dir. Leon Hirszman). Na contramão da opinião geral, ela enalteceu a estrutura de *A doce vida*, identificando “um *gestalt* em que as partes aparentemente desconexas (observe-se os episódios ‘soltos’ em ‘La Dolce Vita’) não independem nem diferem do todo, mas a esse dirigem-se e

desse participam como numa mônada leibniziana.” (BAHIA PONTES, 1961b, p.8)⁶⁷. Segundo a autora, o filme opera num “círculo que é duplo nos seus segmentos de linha: de um lado a ansiedade da procura do amor que se simplifica em relações monótonas de macho e fêmea, em desejos viscosos de casamento de fogão e rebentos gordos”, de outro lado, a angústia da verdade sem objetos, ou talvez a autoconsciência de um enorme vazio interior.

Na crítica do filme de Resnais, intitulada *Marienbad, uma verdade e um tempo*⁶⁸ (1962b), Bahia Pontes ressalta o gesto cinematográfico do diretor em iluminar o tempo como protagonista do filme e do próprio cinema ao que nota “pelo seu deslizar de imagens, pela fluidez impalpável dos seus objetos [o filme] dispõe de possibilidades enormes para exprimir e criar um mundo de puros tempos, de puras verdades temporais” (BAHIA PONTES, 1962b, p.9). De acordo com ela, a verdade do filme é a “verdade da comunicação e da não comunicação, a verdade de um universo bipolar, em que todas as coisas podem ser e podem não ser, em que o real não aparece através de uma forma fixa, mas flutuando, numa coexistência íntima com o irreal, que também participa dessa interpenetração total” (Ibidem).

Em *A Falecida* (1965b), Bahia Pontes observou o caráter descritivo do filme – indo além da morbidez do texto original para observar a pequena burguesia, mas personagens são passivos – um passo importante a ser superado além de comparar o filme *a Porto das Caixas* (1962, dir. Paulo Cesar Saraceni) e contrapô-lo a *Assalto ao trem pagador* (1962, dir. Riberto Farias) em que a cidade seria reduzida a pano de fundo.

⁶⁷ BAHIA PONTES, Norma. A Doce Vida. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p.8, 11 mar. 1961b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=16361 Acesso em 21/06/2020

⁶⁸ BAHIA PONTES, Norma. *Marienbad, uma verdade e um tempo*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 9. 4 ago. 1962b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=31425 Acesso em 21/06/2020

Figura 6 - Críticas e artigos de Bahia Pontes (1962-1963)



Fonte: Hemeroteca Brasileira / Fundação Biblioteca Nacional

Entre 1962 e 1963, Bahia Pontes recebeu uma bolsa do governo francês para estudar no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), onde cursou direção e montagem, sugerindo que seu interesse em realizar filmes data do início da década de 1960. Por isso, talvez, tenha se esforçado em alcançar a experiência internacional tão importante para acumulação de capital entre os cinemanovistas no *Centro Sperimentale di Cinematografia* em Roma frequentado por Paulo César Saraceni em 1960, Gustavo Dahl entre 1960 e 1962 ou no IDHEC em Paris frequentado por Ruy Guerra em 1954, Joaquim Pedro de Andrade em 1960, Eduardo Coutinho em 1961 entre outros (HAMBURGER, 2020).

Fluente em inglês e francês, já formada em filosofia e com curso de crítica cinematográfica, Bahia Pontes realizava com desenvoltura articulações entre filmografias e críticas contemporâneas, inserindo a produção brasileira realizada por cineastas que de uma forma ou de outra também combinavam formação no exterior com sua vivência local escrevendo sobre a posição crítica do realizador face a realidade brasileira e na própria luta pela emancipação comercial e artística do cinema para instaurar uma visão brasileira da realidade.

Parte dessa articulação se faz visível nos textos de Bahia Pontes sobre as cinematografias emergentes naquele período. Além de informarem o público brasileiro sobre

como os cinemas moderno inglês, francês, canadense e estadunidense, seus ensaios promovem a organização de novos cinemas em torno das ideias dos jovens diretores, e contribuem para situar num panorama mundial a ascensão de um cinema novo no Brasil.

Em *Anderson e a Improvisação*⁶⁹ (1963a), ela entrevistou os cineastas Lindsay Anderson e John Fletcher sobre as condições materiais e a base teórica em comum entre os cineastas do movimento. Pouco tempo depois, após retornar ao Brasil, publicou uma longa reportagem intitulada *Jean Rouch e o Cinema Verdade*⁷⁰ (1963f), na qual, além de traçar um panorama histórico das formas documentais em que parece estar em busca da noção de ensaio filmico, sistematiza três *locus* de pesquisa de documentário – Jean Rouch no *Musée de L’homme* em Paris, *Office National du Film* no Canadá e o cinema direto nos Estados Unidos com Robert Leacock – que seriam alternativos ao documentário tradicional exemplificados por *Nanook* (1929, dir. Robert Flaherty), o manifesto “câmara-olho” de Dziga Vertov e os filmes de Jean Vigo. Além de apresentar ao leitores a novidade que representava o cinema verdade em termos cinematográficos, Bahia Pontes utilizou seu conceito de cinema-compreensão para analisar a *mise-em-scène* de *Crônica de um Verão*, filme que definiu como uma “interrogação cinematográfica” posto que sua verdade residia “numa procura, ao invés de fundamentar-se numa afirmação” (BAHIA PONTES, 1963f, p. 36). Desta forma, ela valoriza o cinema como pesquisa, como uma indagação e, portanto, como forma de conhecimento.

Recusando as críticas que definiam o cinema de Rouch como objetivo, Bahia Pontes defende, que em lugar de exprimir uma visão das coisas, o diretor “tenta compreender, tenta exprimir o resultado de uma compreensão” (Ibidem). Ela nota que em *Crônica de um verão* a presença dos diretores se confunde com as personagens e destaca a liberdade dessas em relação a um esquema anteriormente criado pelo realizador, o que seria para ela uma das contribuições mais importantes do filme:

⁶⁹ BAHIA PONTES, Norma. Anderson e a Improvisação. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro 28 mar. 1963a, 2º Caderno Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=38280 Acesso em 12 jul. 2020

⁷⁰ BAHIA PONTES, Norma. Jean Rouch e o Cinema Verdade. *Leitura*. n° 77, nov-dez 1963f, p. 34 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=115509&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=1577> Acessado em 12/07/2020.

Cada personagem, dada a sua autonomia, ao invés de ser exposto como um herói, ou como um simples instrumento para significar alguma ideia, é apresentado e assimilado pelo expectador como indivíduo real, que emerge da realidade toda riqueza e a ambiguidade que uma pessoa verdadeiramente real apresenta (BAHIA PONTES, 1963f, p. 36)

Sua percepção da importância da obra “como revelador de um grande caminho a ser explorado pelo cinema, um caminho de procura e de tentativa de contato” (Idem) demonstra que Bahia Pontes dimensionava o impacto do filme de Morin e Rouch na história do cinema, em particular a do documentário. O que havia até então era o documentário clássico, de propaganda ou reflexivo, que embora apresentassem disposições completamente diferentes, utilizavam a voz over e imagens encenadas ou ilustrativas (de Flaherty a Resnais, passando por Riefenstahl). O cinema de Vertov, embora calcado na realidade, ela pondera, era visto como uma linguagem mais próxima à experiência da vanguarda.

Abordando as experiências francesa de Morin e Rouch, estadunidenses de Leacock e canadense (quebequense) de Perrault e Brault, ela faz um panorama destes modos de fazer cinema que estavam em plena efervescência no Museu do Homem (*Comité du Film Ethnographique*) na França, *Office national du film* no Canadá e com a equipe de Leacock nos Estados Unidos compreendendo esses três núcleos como centros de pesquisa alternativos ao documentário convencional.

Norma Bahia Pontes na Terra dos Homens

Cinéfila e crítica desde o início da década 1960, num tempo em que as exposições e debates tinham importância vital para o Cinema Novo (NÚÑEZ, 2018), Bahia Pontes participou de discussões, projeções e até mesmo da idealização de uma revista chamada *Cinema Novo* que seria lançada pela editora Civilização Brasileira ao lado de Viany, Marcos Farias, Moisés Kendler e Glauber Rocha⁷¹. Seu ensaio *Cinema e Realidade Social*, foi publicado na revista *Pienseamento Crítico* em 1968 com a notável menção de que Bahia Pontes era uma das protagonistas do Cinema Novo.

⁷¹ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro. 1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=36810. Acessado em 31/03/2020.

A singularidade de sua presença física e simbólica enquanto mulher e autora não se restringiram ao “catálogo” publicado por Vianny, no qual seu nome era o único de uma mulher entre mais de 100 nomes de homens. Na maioria das revistas em que publicou, seu nome também figurava como o único de uma mulher nos índices assim como entre os capítulos das coletâneas *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha et all, 1965) e *Cinema Moderno, Cinema Novo* (Flávio Moreira da Costa, org, 1966).

Os textos assinados por Bahia Pontes entre 1964 e 1968, período de efervescência do Cinema Novo, mostram não apenas seu grande comprometimento com as principais tendências e pautas da geração cinemanovista, mas sua sintonia com as questões que mobilizavam o campo a partir de uma perspectiva transnacional e anticolonial, isto é, reivindicando um espaço para o cinema brasileiro e as imagens do chamado “terceiro mundo” entre as produções europeias daquele momento.

Apesar dos entrevistados que conviveram com Bahia Pontes nos anos 1960 reconhecerem que ela “era alguém que estava ali no surgimento dos primeiros filmes do Cinema Novo”⁷², todos negaram, de diferentes formas, que ela fosse parte do “movimento”. Alguns questionaram o próprio recorte do Cinema Novo, outros chamaram atenção para o fato de que era um momento histórico de aglutinação, e ainda houve quem dissesse que ela fazia coisas completamente diferentes do Cinema Novo. O crítico Ronald Monteiro (2021) recusou-se a definir o Cinema Novo como um movimento ou uma escola. Na sua opinião, foi muito mais um surto, reconhecendo que “a carreira subsequente de seus animadores serviu exatamente para demonstrar que a nova comunidade de cineastas só tinha em comum a ideia de uma proposta inovadora de cinema, consciente das dificuldades de pesquisa fílmica num meio adverso (mercado colonizado)”.

São raras as menções à produção textual de Bahia Pontes na extensa literatura acadêmica sobre o Cinema Novo apesar de ter sido coautora em dois importantes livros do período, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1965) e *Cinema Moderno, Cinema Novo* (1966), e ter mobilizado discussões caras ao momento. Seu nome aparece orbitando a figura de Glauber Rocha, notadamente, nas discussões ao redor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), um dos filmes mais representativos e estudados do período. Sua presença está registrada na

⁷² Eduardo Escorel em entrevista concedida a autora em 30/04/2021.

transcrição de um debate sobre o filme conduzido por Alex Viany e patrocinado pela Federação de Clubes de Cinema do Brasil e pelo GEC da UME em 24/03/1964. Quando alguns críticos acusaram o filme de trazer personagens de “caráter genérico”, ela reagiu:

Me parece que os três personagens-chave estão no filme como representantes de coisas míticas. Não representam indivíduos. São figuras míticas. A importância de cada um dos personagens-chave está mais no contexto geral, no que eles representam, do que nas características individuais de cada uma. (BAHIA PONTES apud ROCHA et al, 1965, p. 119)

A diversidade de gênero entre as vozes no debate evidencia-se a partir das presenças e das falas transcritas. Além de Viany, organizador, e de Rocha, cineasta participaram do debate os cineastas Valter Lima Jr., Leon Hirszman e os críticos Flávio Macedo Soares, Agnaldo Azevedo, Ronald Monteiro, Norma Bahia Pontes, Luís Alberto Sanz, David Neves, Luís Carlos Maciel, Paulo Derengosqui além do advogado e militante do PCB Givaldo Siqueira. Na transcrição de Viany, há menção de uma única outra mulher que ousa a falar, a escritora e militante de direitos humanos Beatriz Bandeira, única que não tem sua fala transcrita na íntegra e uma das poucas a criticar o filme. Com exceção dela e de Bahia Pontes todos os demais participantes a tomarem a palavra são homens que desenvolvem suas argumentações de forma extensa.

A participação contida, porém, substancial de Bahia Pontes no debate, ao apontar a dimensão mítica que caracteriza as personagens do filme, é aprofundada no capítulo de sua autoria na coletânea *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em 1965 pela Editora Civilização Brasileira na coleção *Biblioteca Básica de Cinema*, BBC, editada por Alex Viany em que também consta a transcrição do referido debate. A publicação tem como apresentação dois textos de Alberto Moravia sobre Glauber Rocha, publicados originalmente na imprensa italiana, e conta com a textos do próprio diretor do filme e de críticos como Norma Bahia Pontes, Valter Lima Jr e Sérgio Ricardo, além de outros cineastas-críticos como David Neves e Luiz Carlos Maciel, e de jornalistas como Sérgio Augusto e Paulo Perdigão.

Em seu ensaio intitulado *Aproximações Literárias e criação crítica*, Bahia Pontes identifica semelhanças entre o filme e *Os Sertões* de Euclides da Cunha e *Grande Sertão Veredas* de João Guimarães Rosa, sem o intuito de “aproximação de valor” entre fontes literárias e narrativa fílmica, mas no sentido de compreender o processo criativo de Rocha, comparando obras, citando trechos. Em Euclides da Cunha, Bahia Pontes encontra semelhanças

temáticas e personagens aproximados, mas, para ela, o “berço” de Rocha está em Guimarães Rosa, em cuja obra “não se trata de narrações descritivas, mas da tentativa de expor a própria emoção ou sensação da personagem em momentos concretos” (BAHIA PONTES, 1965a, 184).

De acordo com ela, o filme não tem a linguagem descritiva dentro de uma continuidade racional-formal tal qual *Os Sertões*, mas é “mergulhado em sua personagem, subjetiva, toda a sua narrativa, fazendo desta um correspondente emocional dos momentos vividos por esta própria personagem” (Ibidem). Para ela, Rocha organiza a montagem aliada ao emocional da personagem e o filme “possui a ambiguidade de uma fábula e a lucidez de um ensaio crítico” (Idem, p.185), revelando a força do Cinema Novo como criação crítica.

O texto é denso em termos e questões caras ao debate que na época ocorria no seio da cinefilia efervescente no Brasil, na França e Itália. A distinção Luckacsiana entre o texto descritivo e o texto expressivo se aplica aos dois autores clássicos da literatura brasileira, mas também ao marco do Cinema Novo:

O que nos parece ser a conquista mais importante deste filme de Glauber Rocha é a unidade alcançada entre o real exposto e sua organização significativa criada. (Idem, p.186)

A crítica não se limita a esmerilhar conhecimento dos termos de debates em curso, ela avança na formulação original sobre o filme que extrapola categorias presentes nas diversas concepções de realismo fílmico na época, detectando elemento místico como força da obra:

Deus e o Diabo da Terra do Sol expõe todo um carinho de engajamento místico-fanático do homem, através da situação do vaqueiro Manuel que se aliena na submissão a dois mitos, encarnados pelo beato Sebastião e pelo cangaceiro Corisco, o bem e o mal numa interpretação mística, para colocar-se finalmente diante dele próprio, como homem e liberar-se (Ibidem)

A única menção acadêmica ao nome de Bahia Pontes na ampla bibliografia sobre o Cinema Novo está em Xavier (2003) que cita a crítica da autora ao reconhecer o “paralelismo entre Glauber Rocha e Guimarães Rosa” pela “tendência em ambos autores a subjetivar a narrativa, encontrar correspondências entre o estilo do contar e as emoções” e pela preocupação de ambos “em representar a sensação, a experiência do fato tal como vivida pelas personagens” ([1983], 2007, p.170). No entanto, pontua que “essa observação particular se aplica a um leque

bem variado de estilos, incluídas as soluções de Glauber Rocha e Guimarães Rosa” e, por fim, sugere “que a aproximação se define melhor se a ela acrescentarmos o paralelismo existente a partir da questão do foco narrativo”. (XAVIER, 2007, p. 170)

Figura 7 - Capítulo Bahia Pontes em Deus e o diabo na terra do sol (Rocha et all.)



Fonte: Acervo Editora Civilização Brasileira

Nesta altura, Bahia Pontes já havia publicado o ensaio *O cinema como processo de conscientização da realidade brasileira*⁷³ no qual propunha uma perspectiva cinematográfica para estruturação da cultura brasileira., defendendo que o cinema não “se trata simplesmente

⁷³ BAHIA PONTES, Norma. Cinema como processo de conscientização da realidade brasileira. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro. n. 6. Ano II, p.85-89, dez.1963g.

de um exercício artístico, mas também de uma forma de contato cognoscitivo e social” (BAHIA PONTES, 1963g, p. 86). Nesta perspectiva, o realizador é visto como um “*organizador*, um pesquisador de relações” (op. cit. grifos originais) como nos filmes de Mario Ruspoli⁷⁴, que ela cita como exemplo e que, à época (e ainda hoje), são pouco conhecidos no Brasil.

O texto sugere que, tal como sua geração, Bahia Pontes tinha esperança de que o cinema pudesse ser um porta-voz capaz de traduzir a realidade brasileira e modificá-la. Ela insiste em tensionar a subjetividade e a realidade concreta, busca agência das personagens e procura refletir na oposição entre documentário e cinema romanceado.

Neste sentido, Bahia Pontes destacou *Vidas secas* (1963, dir. Nelson Pereira dos Santos), *Arraial do Cabo* (1959, dir. Paulo Saraceni e Mario Carneiro), *Garrincha* (1962, dir. Joaquim Pedro de Andrade) e até mesmo *Os cafajestes* (1962, Ruy Guerra), *O pagador de promessas* (1962, Anselmo Duarte), *Porto das caixas* (1962, Paulo Cesar Saraceni), *Assalto ao trem pagador* e *Seara vermelha* (1963, dir. Alberto D'Aversa) como obras representativas que tentaram uma conscientização organizada da realidade brasileira.

Apesar de elogiar *Vidas Secas* pela assimilação do diretor ao tema, julgou que o filme, mais próximo do “cinema de criação”, estava aquém do processo de conscientização, assim como *Garrincha*, mais ligado à assimilação de “dados particulares não organizados relacionalmente” (Idem., p. 88). A síntese para a autora estava em *Arraial do Cabo*, um filme que combinava a organização interna de *Vidas secas* e a realidade de conhecimento particular imediato de *Garrincha*.

Apesar de expor a realidade, em sua visão *Seara Vermelha*, o fazia dentro de um critério de extrema arbitrariedade enquanto *Os Cafajestes*, *O Pagador de promessas*, *Porto das Caixas* e *Assalto ao trem pagador*, por serem filmes de ficção apresentavam uma “estruturação anteriormente pensada como fator de composição da realidade captada” (op. cit., p. 89). Para atingir uma fidelidade de vivência ou um “autêntico processo de conscientização da realidade brasileira”, ela defende que o realizador precisa “tornar-se um homem histórico, no sentido em

⁷⁴ Realizador italiano que desenvolveu sua carreira na França, próximo a Jean Rouch, Cris Marker, Michel Brault e Pierre Perrault. Apesar de sua obra pouco conhecida inclusive na França foi entusiasta dos avanços técnicos que permitiram o registro da imagem e do som sincronizados, alguns dos quais presentes no manifesto de *Groupe synchrone cinématographie léger* de sua autoria.

que o termo história representa uma forma de participação social identificando de alguma forma a cisão entre realizadores de classe média e o povo brasileiro.

Dando continuidade à sua pesquisa das interseções entre cinema e sociedade, Bahia Pontes escreveu o ensaio *Cinema e Realidade Social*, publicado como um capítulo em *Cinema Moderno, Cinema Novo* (1966), livro organizado por Flávio Moreira da Costa. Escrito originalmente em 1964, o ensaio também foi traduzido para o espanhol e publicado na revista *Pienseamiento Crítico*⁷⁵, do Departamento de Filosofia da Universidade de Havana (Cuba) em 1968. Na apresentação do texto, a editoria da revista a reconhece como “uma das protagonistas do movimento que se deu o nome Cinema Novo (Rocha, Diéguez (sic), Saraceni) dentro do cinema brasileiro” (1968a, p.161).

Figura 8 - Introdução de *Cine y Realidad Social* (1968)



Fonte: Acervo Pienseamiento Crítico, Universidade de Havana

⁷⁵ BAHIA PONTES, Norma. Cine y realidad social. *Pienseamiento Crítico*, Habana, febrero de 1968a, número 13, páginas 161-185. Disponível em: <https://www.filosofia.org/rev/pch/1968/n13p161.htm> Acessado em 21 jul. 2020.

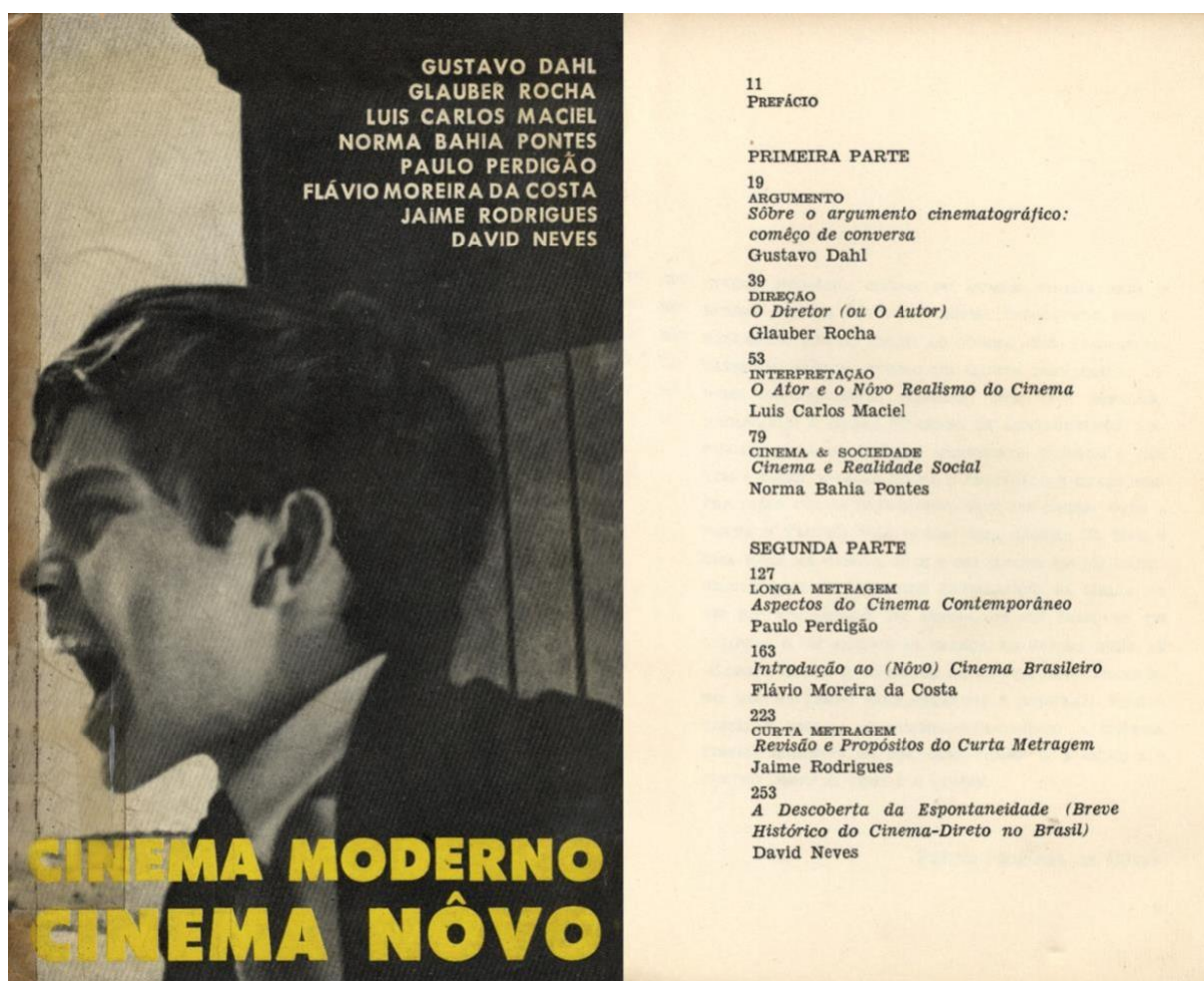
Concebido como uma espécie de cartilha do Cinema Novo, o livro *Cinema Moderno, Cinema Novo*, no qual o ensaio de Bahia Pontes foi publicado pela primeira vez, trazia os capítulos *O Diretor*, de Glauber Rocha; *Argumento*, de Gustavo Dahl; *O Ator*, de Luis Carlos Maciel; *O Curta-Metragem*, de Jaime Rodrigues; *Cinema Contemporâneo*, de Paulo Perdigão; *Cinema Brasileiro*, de Flavio Moreira da Costa; e *O Cinema Direto no Brasil*, de David Neves. Destacando as principais ideais e propostas daquela geração, na página inicial, a apresentação de Moreira da Costa (1966, p. 9), estabelece o tom dos textos e da relação entre cinema e “homem” que seriam encontradas no interior do livro:

Cinema moderno, Cinema do homem, cinema para o homem. Um cinema preocupado com a realidade. Fim do culto ao Cinema-mito, inacessível catedral gótica, templo de alguns iniciados. O cinema novo-moderno terminou com esta estranha maçonaria: é agora processo de conhecimento, linguagem para os autores (diretores) dizerem o que têm a dizer. E falar sobre a realidade é quase sempre dizer coisas revolucionárias. Um cinema onde a forma é também uma busca: uma câmera na mão e uma idéia na cabeça. Êste é um slogan de um Marco Bellocchio e um Bernardo Bertoluccio na Itália, de Bo Winderberg na Suécia, de um Godard, um Lelouch, e um Resnais na França, de Ray na Índia, de Glauber Rocha e os moços do Cinema Novo brasileiro. Não há tempo para metafísicas, enquanto persistirem a miséria, o subdesenvolvimento, a guerra, cinema moderno se faz com violência e amor: e o centro deste sistema é o homem. (sic) (MOREIRA COSTA, 1966)

No prefácio do livro, Paulo Emílio Salles Gomes destaca que o grupo de autores apresenta uma “vontade de influir, de participar do futuro do cinema brasileiro”, além notar o aumento e a mudança nas publicações de literatura especializada em cinema:

Um sinal do tempo novo que o Brasil está vivendo em matéria cinematográfica é a animação existente no campo da literatura especializada. Não se trata mais de jornalismo cinematográfica – crítica, colunismo, noticiário – que já teve função no movimento das idéias. (...) Temos aqui cineastas brasileiros refletindo sobre seus próprios problemas criadores através de uma meditação a respeito do cinema contemporâneo. Temos ensaístas preocupados com o que há de mais recente em todo o mundo na maneira de filmar, mas com os olhos voltados para uma e útil aplicação brasileira dos novos métodos e técnicas. Temos críticos a procura de uma perspectiva sociológica temporal e espacial, o que significa historiadores duplicados de intelectuais em ação. (SALLES GOMES, 1966, p.11)

Figura 9 - capa e índice de *Cinema Moderno, Cinema Novo* (1966)



Fonte: José Alvaro, editor

Ao longo do livro, destaca-se o pensamento cinematográfico de viés marxista, o apelo à realidade e ao realismo do autor, posto que “a responsabilidade do artista é com sua obra, mas também com a vida, a sociedade e a História” (DAHL, 1966, p.28). Os filmes e suas relações dialéticas com a sociedade e a História operam nos diversos capítulos fortemente aliadas a noção do cinema de autor. No capítulo *O Argumento*, Gustavo Dahl⁷⁶, define o diretor como um “sacerdote que decifra o mistério da realidade”, proclamando a descoberta de “uma nova dimensão: a do autor” (op. cit., p. 23). No mesmo sentido, Rocha, em seu capítulo *O Diretor (o*

⁷⁶ Iniciou carreira de crítico e ensaísta crítico e ensaísta, em 1958, tornando-se um dos teóricos do grupo do Cinema Novo, consolidou uma carreira de montador e posteriormente de diretor. Estudou no *Centro Sperimentale di Cinematografia* entre 1960 e 1962 e no *Comité Ethnographique du Musée de L'homme* entre 1963 e 1964.

Autor), afirma que o diretor (o autor) seria a “nova síntese projetada numa sala escura que estabelece uma relação dialética com o espectador” (ROCHA, 1966, p. 40).

Dividido em seis partes, seu capítulo *Cinema e Realidade Social*, Bahia Pontes percorre com desenvoltura repertórios filmicos pertencentes a filmografias e bibliografias de diversos períodos e países, demonstrando inserção nos debates que interseccionavam a cena crítica e de realização, principalmente brasileira e francesa, porém com incursões no cinema direto norte-americano, a partir de uma visão privilegiada.

Ao refletir sobre as relações entre cinema e realidade social, o longo ensaio de mais de 40 páginas aprofunda seu entendimento acerca de cinema etnográfico, cinema sociológico e cinema etnólogo, informando que o debate sobre a vertente sociológica a que se refere Bernardet (2003) estava presente como ambição na crítica e nos realizadores desde pelo menos 1964, data do texto, ainda que Bahia e Bernardet demonstrem compreensões distintas sobre a manifestação do sociológico no cinema.

De partida, em “I – Preliminares Gerais”, Bahia Pontes afirma que o ensaio não trata de investigar uma mera abordagem de temas sociais pelo cinema, mas de “tentar definir de que forma a própria organização da linguagem cinematográfica já está fundamentada numa perspectiva de exposição da realidade social” (BAHIA PONTES, 1966, p. 79). Acreditando que o cinema poderia ser conceituado como uma estética sociológica, ela se propõe a examinar três categorias: o cinema considerado puramente como estética, o cinema como sociologia e, finalmente, o cinema como estética sociológica.

Na parte “II – O Cinema como estética tradicional”, ela critica o cinema que considera como puramente estética exemplificado pela a vanguarda francesa de 1920, atreladas ao visualismo e à fotogenia de Louis Delluc. Um dos filmes que ela julga que “perderam-se em subjetivismos estéreis e falsos” (BAHIA PONTES, 1966, p.82) é, curiosamente, *A concha e o clérigo* (1928, dir. Germaine Dullac). Para a autora, os cineastas da vanguarda francesa se manifestavam “através de uma perspectiva fechada sobre o fenômeno cinematográfico como tal. (...) Na busca dos *em si* e dos *específicos filmicos*, os cineastas desligaram-se da realidade prática” (op. cit., p. 81, grifos originais), sendo a práxis a concepção de Marx como ela faz questão de enfatizar.

A ideia de que “o cineasta é alguém que organiza, segundo sua sensibilidade, uma compreensão do mundo” (op. cit., p. 82) é uma percepção presente desde seus primeiros ensaios

teóricos, nos quais Bahia Pontes compreende que a estética do cinema parte da organização sensível do real, porém sem desprendimento total da realidade:

a forma cinematográfica, sem o limite que a realidade concreta oferece, perde-se no campo onírico individual. Ao invés de contar com a complexidade da presença concreta, através da imagem real, e com a reflexão do criador que *organiza* esta presença, o cinema desligado da realidade falseia estes dois elementos, a presença concreta e a reflexão, substituindo-os pela divagação imaginativa. A imagem cinematográfica passa a ser construída da mesma forma que a obra pictural sem seu sentido de *captação do real* através de uma sensibilidade, a sensibilidade do autor cinematográfico. (op. cit., p.82)

Como alternativa à vanguarda francesa, ela identifica o cinema sociológico, cinema etnográfico e etnológico numa vertente com abertura para uma exposição sensível do real, uma linguagem organizada através da junção entre a sensibilidade e o racional alinhando elementos concretos do pensamento marxista, com preocupações do debate existencialista, valorizando como autora a subjetividade.

Na terceira parte do capítulo, intitulada “O Cinema como Sociologia”, Bahia Pontes se concentra em diferenciar cinema sociológico, cinema etnográfico e etnológico, observando que essas categorias que não devem ser consideradas estanques posto que se imiscuem nos filmes. Enquanto o cinema sociológico era compreendido por ela como aquele que aborda a organização social tomando a sociedade como um sistema de relações entre indivíduos, grupos, classes, nações, tal qual em *A pirâmide humana* (1959, dir. Jean Rouch), o cinema etnográfico tinha por “objeto o estudo *descritivo* do homem e dos grupos humanos através de seus usos e costumes” (op. cit., p. 84), ou seja, pelo ponto de vista de seus membros como em *Para que o mundo prossiga* (1963, dir. Michel Brault, Marcel Carrière e Pierre Perrault), enquanto o cinema etnológico seria aquele que “relaciona-se com o estudo explicativo e generalizante das realidades descritas pela análise etnográfica” (op. cit., p.84).

Bahia Pontes sugere que essas três categorias seriam herdeiras da experiência de Étienne Jules Marey, analisadas por André Renault para comparação entre africanos e europeus, mas reconhece que *Nanook, o esquimó* (1922, dir. Robert Flaherty) seria a origem deste “gênero cinematográfico”. Apesar de destacar o trabalho do grupo de cineastas liderado por Dziga Vertov na União Soviética, contrapõe seus filmes a *A propósito de Nice* (1929, dir. Jean Vigo) que seria um exemplo de quando “o cinema começa a descobrir a realidade do homem social, começa a perceber de que forma pode *captar e refletir* o real” (op. cit. p., 86).

Para ajudar o leitor a compreender a saída do autor cinematográfico dos estúdios para “*penetrar no mundo real*” (op. cit. 95) e “*captar a sua própria observação e reflexão da realidade objetiva no momento preciso em que estas surgem*” (op. cit. 97), Bahia Pontes, expõe os avanços tecnológicos de um breve panorama no qual aborda a evolução técnica do 16mm como tecnologia barata, as dificuldades da captação sincrônica de som e a revolução no registro de imagem e som a partir da invenção da Éclair 16 NPR, primeira câmera portátil silenciosa o bastante para permitir a captação de som direto.

Sobre o uso do termo sociológico não pretende “o rigor e a sistematização que este adquire no que se refere à *ciência sociológica*. Cinema sociológico define aqui toda obra cinematográfica que, ao invés de recriar a realidade social, capta esta realidade através da reflexão do realizador” (op. cit., p. 122). Ainda, uma das características do cinema sociológico, segundo a autora, estaria na prerrogativa de liberar o personagem, ou a pessoa real abordada, de qualquer “esquema” criado previamente pelo realizador do filme, indicando uma preocupação relacionada com o existencialismo ou com maior interação do “outro” retratado no cinema. Ela defende a agência da personagem argumentando que a pessoa real abordada deveria viver sob responsabilidade de uma experiência que é sua, o que fará com que o cinema funcione “então como deflagrador, condicionador e depositário desta experiência” (op. cit., p. 86).

Assim como em *O Cinema-Compreensão* (1963b), Bahia Pontes sustenta mais uma vez que o cinema deve ser entendido como pesquisa na operação de compreender e de refletir. Neste sentido, “não se trata de atingir a *verdade objetiva*” (op. cit. p. 87), independente do realizador, mas de “*adaptar* o processo de conhecimento e observação do autor cinematográfico” (op. cit., p. 87) ou organizar uma reflexão captada de “forma *humana*, pessoal uma realidade fora dele” (op. cit., p. 87). Para exemplificar essa forma de captar e refletir sobre o real, ela toma o exemplo de *Crônica de um verão*, ressaltando o objetivo, segundo Rouch e Morin, de “realizar um filme cuja autenticidade fosse total, isto é, um filme cuja *verdade* atingisse simultaneamente, as esferas do objetivo e do subjetivo.” (op. cit. p. 87). Assim como em seus ensaios anteriores, Bahia Pontes investiga a dialética entre objetividade e subjetividade, buscando filmes que ultrapassem a oposição fundamental entre o cinema romanesco e o documentário, com a concepção de romanesco como filme no qual se “confere *primazia* ao sujeito criador”, enquanto documentário seria o “cinema da *primazia* da realidade objetiva”,

decorrentes do pensamento de Morin, para quem “enquanto que no cinema romanesco os problemas privados do indivíduo constituem quase que a única preocupação, no documentário esta preocupação orienta-se quase que totalmente para os problemas exteriores ao indivíduo em si mesmo, ou seja, para os problemas sociais por excelência” (op. cit., p. 86). Enquanto *Crônica de um verão* responde de modo parcial a busca de Bahia Pontes por filmes que consigam combinar essas dimensões, a autora não entende o filme como sociológico, pois a abordagem de problemas sociais acontece durante a reflexão elaborada e expressa por seus personagens e, desta forma, “o social é abordado através de uma perspectiva que é, em princípio, existencial” (op. cit., p. 87):

Crônica de um Verão seria um filme que “já conta com o conceito do documentário sociológico e com a organização estética do filme de criação, organização esta que inclui a sensibilidade do indivíduo como tal. Entretanto, o que diferencia *Crônica de um verão* de um filme de ficção, fazendo com que possa ser considerado ainda como um documentário, é a origem desta organização que inclui a sensibilidade e a emotividade. Enquanto que num filme de ficção, o autor canaliza a organização da sensibilidade dos seus personagens, em *Crônica de um verão*, os personagens, sendo pessoas reais, tiveram sua *experiência*, liberada pelo realizador, tornando-se *responsáveis* por suas condutas. Não foram guiados, mas observados e compreendidos pelo realizador cinematográfico.” (op. cit., p. 89).

Além de notar que a sinopse foi o único documento escrito antes do filme, realizado sem nenhum roteiro e que temas posteriores surgiram no desdobramento das filmagens, ela conclui que a escolha dos realizadores de fazer uma reflexão a partir das personagens cria uma perspectiva mais complexa de observação do real. No entanto, em sua opinião, o filme ainda mantém uma posição de “observação racional”, enquanto as personagens tomam a responsabilidade pela organização estética da obra, o que a leva a indagar se seria possível “por parte do autor cinematográfico, respeitar o concreto da realidade social, observando-o, e organizá-lo, *simultaneamente*, numa perspectiva estética pessoal?” (op. cit., p. 98).

O percurso para essa resposta é examinado na parte “IV – O cinema como Estética Sociológica”, quando Bahia Pontes analisa exemplos de filmes a partir do equilíbrio entre a observação do concreto e a criação pessoal, o documentário clássico (primado na razão objeto) e forma de ficção tradicional (primado na sensibilidade subjetiva).

A respeito do Neo-Realismo, Bahia Pontes nota a posição do crítico Cesare Zavattini para quem movimento busca “uma aproximação *direta* com a realidade social” (op. cit., p. 99),

pois “o cinema não foi feito para contar histórias, mas sim para exprimir as necessidades de uma época.” (op. cit., p. 100). Ela acrescenta que a camada de “organização estética” do Neo-realismo não representa um ato arbitrário, mas uma forma criativa pela qual o realizador “se aproxima da organização do ato de compreender” (op. cit. P. 101).

Para ela, *A terra treme* (1948, dir. Luchino Visconti) é “uma obra notável de equilíbrio interno entre a realidade social abordada e sua observação”, que sem roteiro e desenvolvida com os habitantes de Acitrezza, na Sicília, “absorveu o real concreto na medida que o captou na sua significação *total*” (op. cit. p. 101) e apresentava “a harmonia entre a reflexão pessoal e a presença concreta da realidade abordada”. (op. cit. 102). Sobre *Umberto D* (1951, dir. Vittorio de Sica), Bahia Pontes nota a recriação sensível da realidade absorvendo a forma do real ressaltando que a obra de Roberto Rossellini se orienta para uma perspectiva existencial. Neste sentido, para ela, ainda que *Roma, cidade aberta* (1945, dir. Roberto Rossellini) tenha apresentado as bases do Neo-Realismo, *Viagem à Itália* (1954, dir. Roberto Rossellini), realizado posteriormente, se mostrava uma obra completa do cineasta. Apesar disso, Bahia Pontes acredita que o Neo-realismo não inclui “a observação da História” (op. cit. p. 105.), pois se concentra na atualidade vista “através de um prisma particularisante (sic)” e um personagem individual, ainda que inserido numa coletividade.

Para abordar a inclusão da História, ela examina o realismo histórico analisando *Encouraçado Potenkim* (1926, dir. Sergei Eisenstein), filme ao qual ela atribui as bases da “linguagem histórica no cinema”. Para Bahia Pontes, o realismo histórico não era uma mera abordagem do passado, mas a organização de “uma forma de narrativa histórica” (op. cit. p. 104), na qual, “ao contrário do personagem tradicional, o personagem histórico, inserido no grupo tem a capacidade de *modificá-lo*.” (op. cit. p. 105). Ela ainda ressalta a montagem dialética como qualidade histórica explicando que Eisenstein trabalha com situações conflitantes que geram uma síntese, ou seja, “o equivalente cinematográfico do processo de conhecimento dialético” (op. cit. p.105).

Caracterizada como um contraponto da linha adotada por Eisenstein, estaria a tendência do realismo existencial, a terceira abordada pela autora, e que encontra seu representante máximo em Michelangelo Antonioni, através de *A aventura* (1960), *A noite* (1961) e *O eclipse* (1962). De acordo com Bahia Pontes, os filmes da *trilogia esistenziale* de Antonioni se definem pela hipertrofia existencial do indivíduo, no qual as personagens da alta

burguesia “representam de uma forma perfeita, esta espécie de prisão na qual se insere a pessoa humana em pura existência, alienada e sem compromissos, totalmente desligada de uma participação social” (op. cit. p. 107).

Em busca de uma síntese, após examinar exemplos de filmes do cinema como estética, como sociologia e o cinema numa perspectiva de estética sociológica, ela menciona a busca do cinema por sua linguagem total, ou seja, a realidade social, na sua “*inteira complexidade*”, ou ainda “o equilíbrio perfeito entre a criação pessoal e a observação da realidade social (op. cit. p. 108):

O indivíduo, quando é escolhido e abordado através de uma perspectiva e criação pessoal, isola-se da sociedade e a apaga. O social, quando é tomado como objeto do processo criativo pessoal (do realizador), ultrapassa o indivíduo e não o inclui, enquanto tal. A realidade social, quando é observada e exposta pela *forma de conhecimento* do cinema sociológico, torna-se fragmentária e aparente.

A possibilidade de atingir essa dupla totalidade do indivíduo, enquanto observação e criação, é o que Bahia Pontes aborda, a partir da experiência cinematográfica brasileira em busca de um cinema estético-sociológico, voltado para a compreensão da realidade social na parte final de ensaios “V- A Formação de Um Cinema Estético-Sociológico no Brasil”. Embora acreditasse que ainda não havia surgido no Brasil um autêntico filme que pudesse ser classificado como cinema estético-sociológico, ela destacou *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, dir. Glauber Rocha) e se propôs a fazer uma análise de outros filmes importantes nesta busca.

Apesar de reconhecer que *Garrincha* (1962, dir. Joaquim Pedro de Andrade) e *Integração Social* (1964, dir. Paulo Saraceni) são filmes que se esforçam para formular uma “perspectiva de conhecimento cinematográfico *diretamente* ligado ao real concreto” (op. cit. p. 110), ela identifica uma organização reflexiva apenas em *Arraial do Cabo*.

Como verdadeiro estudo sociológico no terreno da criação cinematográfica, ela aponta *Vidas Secas*, destacando Fabiano e Sinha Vitória como “personagens *históricos*, [que] vivem uma realidade primitiva que os condiciona e os impede de qualquer participação” (op. cit. p.112). Enquanto em *Arraial do Cabo*, *Garrincha* e *Integração Social* o indivíduo figura como fragmento da realidade social, em *Vidas Secas* aparece como indivíduo-tipo, sugerindo que as personagens deveriam ir além da mera descrição.

No meio de seu raciocínio, Bahia Pontes afirma que com esses filmes “o cinema brasileiro começa [começava] a descobrir o primitivismo estático da sua situação colonial” (op. cit. p.112), evidenciando a presença da dimensão do colonialismo em sua crítica e também nas questões postas pelo Cinema Novo.

Segundo a autora, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é possível identificar uma perspectiva existencial-histórico-social na deflagração das personagens. O vaqueiro Manoel, Corisco, o beato Sebastião, Antônio das Mortes, Dadá e Rosa “são personagens-tipo que assumem e representam uma realidade histórico-social, porém conservam ainda uma dimensão existencial” (op. cit., p. 115). Na opinião da autora, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* “harmoniza a *existência individual* e a *participação coletiva*” (op. cit., p. 115), combinando “a razão e a sensação, o conceito e a estética, a realidade e a sua observação reflexiva” (op. cit. p. 116). Para Bahia Pontes, o filme representa um “ponto de convergência, no terreno da criação cinematográfica e da observação reflexiva do real” (op. cit. p. 117):

Aquela que organizava a reflexão e a exposição da realidade social, através de um amplo processo de criação pessoal, cujo representante fomos encontrar em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e aquela que se propunha a estruturar a observação e a reflexão pessoal dessa mesma realidade, através de um processo que incluía a *presença direta* do real observado e refletido, cuja primeira manifestação, não lograda totalmente, pode ser apontada em *Chronique d'un été*, filme que estudamos quando tratávamos do cinema sociológico em particular. (op. cit. 117)

Por fim, em “VI – Conclusões Gerais”, a autora termina o ensaio indagando sobre a possibilidade de obras que organizem uma reflexão total, “com a *presença concreta e imediata* da realidade refletida, no *momento em que esta reflexão fosse feita*.” (op. cit., p. 119). Sem encontrar exemplos de filmes realizados que satisfaçam essa condição, e também sem declarar essa impossibilidade, Bahia Pontes nota a complexidade do cinema em suas diversas manifestações e conclui que, para que o cinema realize um “processo de abertura total para a realidade objetiva, teria que conservar a imagem-registro, organizando, entretanto, este registro numa ampla reflexão” (op. cit. p. 121), feito que não acreditava não estar distante de ser atingido em 1964.

Ainda que consideremos as implicações em tentar submeter as mulheres aos esquemas prévios de uma historiografia do cinema baseada nos cânones, os ensaios de Bahia Pontes e os

registros de sua presença em debates evidenciam a proximidade dos diálogos da autora com o grupo do Cinema Novo como uma *insider*, que elabora com propriedade sobre os principais debates daquele momento. Ao mesmo tempo e, de acordo com os depoimentos orais que a descrevem como alguém tímida, introvertida, coadjuvante na cena cinematográfica, penso que sendo mulher e lésbica, Bahia Pontes manteve uma posicionalidade de alguém de fora, um status ambivalente que lhe conferiu para uma visão ampliada do campo e de certa forma, um privilégio epistêmico (COLLINS, [1990] 2019).

Os ensaios de Bahia Pontes mostram grande interesse pela dimensão subjetiva ainda que combinada com a dimensão sócio-política, tendência correspondente identificada por Marsh (2012), ao analisar as obras de diretoras que desenvolveram seus curtas nos anos 1960 e chegaram ao longa-metragem nos anos 1970. De acordo com a autora, as diretoras não seguiram as tendências estéticas e as propostas políticas do Cinema Novo, se afastaram da alegoria e introduziram experiências psicológicas e emocionais para revelar os efeitos sociais, políticos, e a marginalização cultural. Essa dimensão que se fez presente em *A Entrevista* (1966, dir. Helena Solberg), também pode ser observada no primeiro curta-metragem de Norma Bahia Pontes, *Les Antillais/Os Antilhenses* (1966/1967) e na videografia lesbofeminista que ela desenvolveria na década seguinte em Nova Iorque.

3. REESTAURANDO NORMA BAHIA PONTES: CINEASTA

Em busca dos filmes perdidos

É muito provável que pelo menos desde 1963, quando escolhera cursar direção cinematográfica e montagem no IDHEC em Paris, a então ensaísta Norma Bahia Pontes desejava dirigir seus próprios filmes e se tornar também uma cineasta. Algumas notas publicadas na imprensa pernambucana pouco depois de retornar de Paris e assumir o cargo de diretora da divisão de Cinema do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos (IBEAA)⁷⁷ corroboram para confirmar o desejo de Bahia Pontes em realizar filmes. No início de 1964, poucos meses antes do golpe militar, ela fazia “um trabalho de pesquisas sobre as condições do assalariado na Zona Sul da Mata”⁷⁸ e preparava o roteiro de “um filme documentário de pequena metragem sobre o problema camponês” para o Instituto Nacional de Cinema do Ministério da Educação e Cultura. Enquanto diretora da divisão de cinema do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos (IBEAA), ela permaneceu “cerca de 20 dias em Pernambuco, percorrendo toda a zona da mata a fim de conseguir material para escrever o roteiro do documentário”⁷⁹.

No mesmo período, em janeiro de 1964, Eduardo Coutinho e a equipe de *Cabra marcado para morrer* (1964-1984) chegaram à região de Engenho Galiléia, Zona da Mata para preparar o início da produção. As filmagens que se iniciaram em 26 de fevereiro (QUEIROZ, 2005: 19) foram, como se sabe pelo próprio filme, interrompidas com o golpe em 31 de março de 1964.

⁷⁷De acordo com PEREIRA (2008) o IBEAA, criado por Jânio Quadros em 1961, elaborou projetos para a política externa brasileira voltados para os novos países independentes da África. Com o golpe militar, em 1964, o IBEAA passou temporariamente para a esfera do Ministério das Relações Exteriores – Itamaraty – e, pouco depois, foi desativado. Não foi possível encontrar qualquer outra menção à ocupação de Norma Bahia Pontes neste cargo. Acredita-se que ela tenha sido desligada do cargo após o golpe empresarial militar em 1964.

⁷⁸ Diário de Pernambuco, 23/01/1964, p. 03. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=27303.

⁷⁹ Diário de Pernambuco, 17/01/1964, p. 02. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=27208.

A falta de notícias sobre o filme que Bahia Pontes preparava evidenciam que o mesmo não foi realizado. Ainda que não seja possível afirmar quais os motivos decisivos neste impedimento, o que conhecemos da história de *Cabra marcado para morrer*, sugere que Bahia Pontes pode ter enfrentado problemas de ordem política para seguir com o projeto em continuidade de seu trabalho à frente do IBEEA após o golpe militar.

Outra evidência do desejo de prática cinematográfica foi a participação de Bahia Pontes no grupo de cinema experimental da Cinemateca do MAM-RJ em 1965, período no qual participou como personagem do curta-metragem documentário *Um dia no Cais* (1965, dir. Francisco Parente) e como assistente de direção do longa-metragem de ficção *Society em Baby Doll* (1965, dir. Luis Carlos Maciel e Waldermar Lima)⁸⁰.

Em abril de 1966, Bahia Pontes recebeu uma nova bolsa do governo francês para um estágio com Jean Rouch no *Comité du Film Ethnographique*⁸¹ do *Musée de L'Homme* em Paris onde permaneceu até 1968. Durante estes anos, ela finalmente conseguiu dirigir seus primeiros curtas-metragens, *Les Antillais/Os Antilhenses* (1966/1967, 15'), e uma reportagem intitulada *Chants Brésiliens* (Cantos brasileiros, 1966, 20') que foi exibida no programa *Seize Million de Jeunes* do Canal 2 da televisão pública francesa⁸². Ironicamente, esta reportagem foi o primeiro filme de Bahia Pontes realizado na década de 1960 que a pesquisa teve acesso e o único deste período que já se encontrava digitalizado, graças ao *Institut National de l'Audiovisuel (INA)*⁸³, que mantém o conteúdo que foi ao ar na televisão francesa acessível ao público.

*Chants Brésiliens*⁸⁴ apresenta para a audiência francesa a canção brasileira engajada e um dos seus representantes, o cantor e compositor Edu Lobo, além de contextualizar o panorama social e político do país sob a ditadura militar. A introdução crítica sobre o contexto

⁸⁰ De acordo com a Base de dados da Cinemateca Brasileira: bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023765&format=detailed.pft#1 e bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=016608&format=detailed.pft#1

⁸¹Em entrevista de Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, concedida à autora em 10/09/2020, o cineasta, crê que a indicação de Bahia Pontes para a bolsa partiu de Glauber Rocha que era quem indicava os nomes dos candidatos à Jean Rouch. Ele acredita que Rocha possa tê-la indicado por seus conhecimentos teóricos em cinema.

⁸²Jornal do Brasil, 13/01/1967, p. 5 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=94606 Acessado em 12/07/2020.

⁸³ Agradeço ao INA que prontamente enviou o link para visualização do filme digitalizado em alta resolução.

⁸⁴ PONTES, Norma Bahia. *Chants brésiliens* (1967). Disponível em: http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF88005543/chants-bresiliens?rang=1 Acessado em 23/07/2020.

brasileiro é representada com uma montagem de trechos do filme *Vidas Secas* ao som da música *Disparada* e imagens de desfiles militares e do discurso do ditador golpista Castello Branco na OEA enquanto uma narração em voz *over* (masculina) revela o controle dos militares há três anos no país e a taxa de analfabetismo à 52%.

A situação dramática do país baixo à ditadura militar, segue sendo pauta da próxima sequência que mostra o compositor e ator Pierre Barouh discutindo a situação política do Brasil com Lobo num teatro vazio, após um ensaio. O francês enfatiza que o país vive uma situação complexa que vai além do exotismo como qual o veem os turistas europeus. Ele indaga a Lobo como as pessoas suportam e se divertem com samba mesmo diante de uma situação de miséria.

Na continuação da narrativa, Lobo interpreta três músicas e é entrevistado por Bahia Pontes que lhe pergunta sobre o Brasil, a censura e sua música engajada. As performances musicais são filmadas em ambientes diferentes, ora tocando violão e cantando no telhado da catedral de *Notre Dame*, ora num teatro vazio, ora num estúdio de fundo branco. A câmera na mão se movimenta livremente pelos espaços e circulam o músico fazendo uso intenso de *zoom in/out*, além de closes no rosto e nos instrumentos de Lobo e dos outros músicos. Entre uma música e outra, a narrativa segue abordando as questões políticas no Brasil através da entrevista na qual Bahia Pontes pergunta a Lobo se a massa consegue compreender os protestos contidos nas músicas e se a censura pode prejudicar a “música participante”.

O filme se encerra com uma bela sequência na qual os jovens Edu Lobo, Jair Rodrigues e seus amigos e amigas dançam alegres no gramado da Cidade Universitária (*Cité Universitaire*) de Paris ao som da música *Roda*, composta por Lobo e interpretada por Elis Regina. Filmada com movimentos circulares que aludem à roda, o enquadramento *contre-plongé* reforça a esperança na juventude enquanto os planos fechados nos torsos de minissaia dançando evidenciam a influência da revolução de costumes em curso naquele momento.

Enaltecendo as canções engajadas e com abordagem crítica à ditadura militar e à censura, *Chants Brésiliens* tem uma narrativa que muito provavelmente seria censurada se exibida no Brasil. Talvez por isso foi mencionado apenas uma vez na imprensa brasileira, definido apenas como “filme de 20 minutos sobre bossa nova”⁸⁵ e não consta na base de dados

⁸⁵“Panorama do Cinema”. *Jornal do Brasil*, 13/01/1967, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=94606. Acesso em: 12 de julho de 2020.

da Cinemateca Brasileira. Por outro lado, a ficha de *Les Antillais/Os Antilhenses* na base de dados da Cinemateca Brasileira, revela que o curta-metragem de não-ficção havia sido realizado em 16mm, sonoro, branco e preto com a seguinte sinopse:

O documentário tem o objetivo de acompanhar o nascimento e o caminho de uma tomada de consciência condicionada por um conflito colonial. De um lado, as Antilhas (Guadalupe e Martinica), e do outro, a França. O primeiro, colonizado, o segundo, colonizador. A partir deste conflito, apenas exposto nos seus dados essenciais, cinco antilhenses emigrados fornecerão seus testemunhos, ao qual representam algum dos sinais da formação de uma consciência nacional antilhense: um operário de usina, um cobrador de ônibus que mora em Paris há 10 anos, um antigo campeão de boxe da Martinica, que hoje, debilitado é vendedor de bilhetes em Paris, o empregado de um hospital e um funcionário público que teve fortes crises de nervos devido os ataques racistas que sofria.⁸⁶

Anexo ao roteiro do filme transcrito por Jean Claude Bernardet⁸⁷ encontrei o texto *Um testemunho necessário* escrito por Bahia Pontes. No documento, a diretora lamenta que “questões políticas e financeiras” a impediram de terminar seu projeto e afirma que apenas uma das partes pôde ser filmada “aquela que se refere à introdução subjetiva do problema” composta por “testemunhos dos que começam a compreender a verdadeira situação em que se encontram”⁸⁸, à qual mais tarde foi acrescentada uma introdução com dados gerais sobre imigração. Ela manifesta que seu desejo inicial era realizar um filme de maior metragem com partes filmadas no Caribe e na França para "demonstrar de forma mais ampla como era a situação das Antilhas como colônia francesa, as consequências desse modelo político, declarações oficiais de grupos políticos antilhenses (sic) e do governo da França, e testemunhos dos antilhenses em Paris"⁸⁹. O projeto, de acordo com Bahia Pontes, ainda abordaria a emigração como "consequência do estatuto colonial" e terminaria com o registro da “organização de uma tomada de consciência ativa: os grupos políticos antilhenses e a posição oficial da França”.

⁸⁶ Base de Dados da Cinemateca Brasileira - <http://bases.cinemateca.gov.br/>

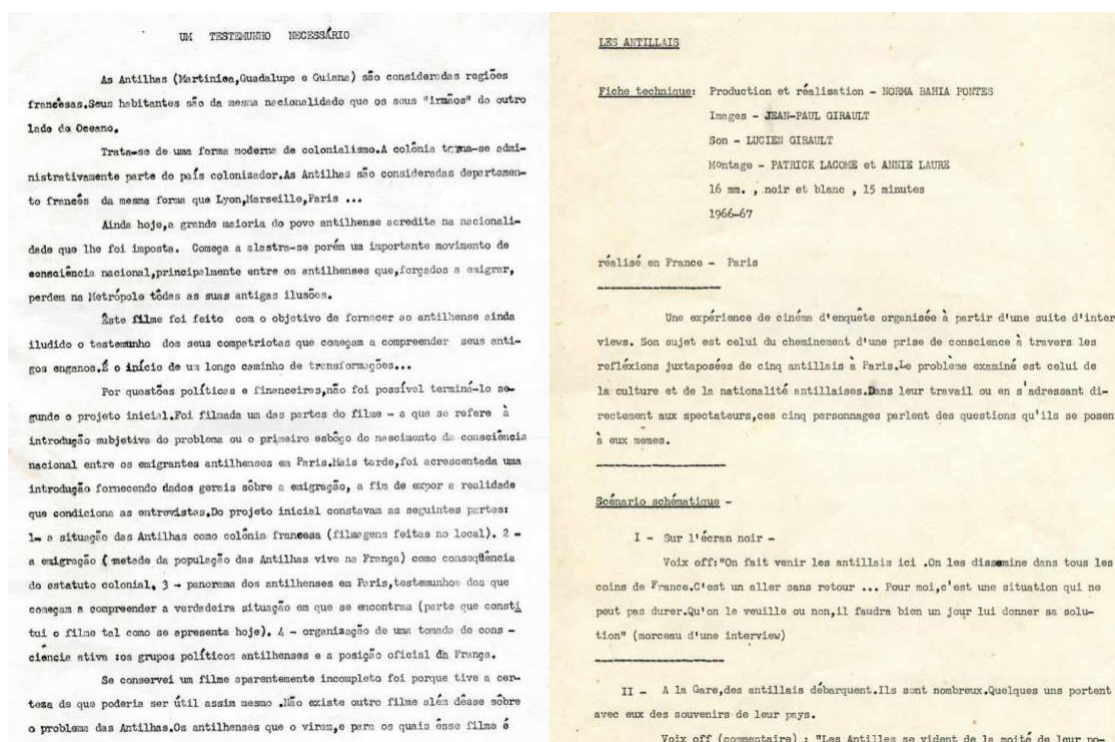
⁸⁷ Agradeço à Betina Viany e ao Edward Monteiro, bem como ao Fábio Vellozo por permitirem o acesso ao Acervo Documental Alex Viany e da Cinemateca do MAM-RJ. O roteiro transcrito de *Les Antillais/Os Antilhenses* não pôde ser acessado na Cinemateca Brasileira em decorrência do fechamento da instituição entre 2020 e 2021.

⁸⁸ Idem

⁸⁹ BAHIA PONTES, Norma. Um Testemunho Necessário. s/d. Cinemateca do MAM-RJ

O testemunho em que Bahia Pontes busca justificar o “filme aparentemente incompleto” retoma, no trajeto desta pesquisa, a promessa perturbadora que encerra o verbete sobre a autora escrito por Viany em 1969, no qual ele afirma que a diretora “prepara seu primeiro longa-metragem”. É também possível que Bahia Pontes tivesse outros projetos. Uma reportagem publicada em 1969 no jornal O Estado de São Paulo⁹⁰ informou que ela estaria em Manaus “no começo do próximo ano para filmar um grande documentário sob o patrocínio do Itamaraty”. Diferente de *Macunaima* (1969, dir. Joaquim Pedro de Andrade), citado na mesma reportagem, os projetos de Bahia Pontes não se concretizaram, talvez porque como afirmou Terezinha Muniz, produtora executiva de seu terceiro curta-metragem *Bahia Camará* (1969), ela “nunca conseguiu patrocínio”⁹¹.

Figura 10 - Um testemunho necessário e roteiro transcrito de *Les Antillais*



Fonte: Acervo Cinemateca do MAM-RJ

⁹⁰ Zona Franca ajuda o Cinema. O Estado de São Paulo, São Paulo 29 out. 1969, p. 9. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19691029-29006-nac-0009-999-9-not/busca/Bahia+Pontes> Acessado em 15/10/2019

⁹¹ Entrevista de Terezinha Muniz concedida à autora em 15/09/2020.

Apesar de não informar sobre projetos de longa-metragem de autoria de Bahia Pontes, a busca de informações na base de dados da Cinemateca Brasileira revelou um terceiro curta-metragem de não-ficção dirigido por Bahia Pontes, intitulado *Bahia Camará* (1968, 17')⁹², a cores e em 35 mm, produzido pelo Ministério de Relações Exteriores e pela Esquire Propaganda. Realizado com objetivo de “mostrar o visual da Bahia”⁹³ e ser exibido “através das cadeias de televisão e cinema em todo o mundo”⁹⁴, como revelam notas publicadas na imprensa, o filme foi exibido algumas vezes em 1969⁹⁵ e figura como a única obra dirigida por uma mulher no II Festival Internacional de Filmes⁹⁶.

Diante da impossibilidade de confirmar a existência das cópias de *Les Antillais/Os Antilhenses* e *Bahia Camará* na Cinemateca Brasileira em São Paulo, a Cinemateca do MAM-RJ informou num primeiro momento que nada constava sobre Norma Bahia Pontes em seu acervo. Por e-mail, o historiador Hernani Heffner se recordou que, devido às crises da instituição carioca do início dos anos 2000, Bahia Pontes retirou da instituição seus negativos “que já não estavam em bom estado”⁹⁷. Além de ter conhecido a diretora na ocasião, Heffner lembra que ela comentou tê-los feito diretamente em positivo, ou seja, filme reversível e que reclamou do sumiço de slides com fotos sobre a Amazônia. Da mesma forma, o Museu do Homem em Paris, onde Bahia Pontes estagiava quando realizou *Les Antillais/Os Antilhenses*, e os Festivais de Popoli (Itália) e de Leipzig (Alemanha), nos quais o filme teria sido exibido, não possuíam cópias.

A inquietação de Bahia Pontes diante da situação de suas obras, coincide com o depoimento de sua amiga Solange Padilha⁹⁸ a qual afirmou que a diretora tinha constante preocupação com a preservação de suas obras. Diante da negativa das instituições e da impossibilidade de localização de um acervo pessoal com a família da diretora, que, de acordo

⁹² Base de Dados da Cinemateca Brasileira - <http://bases.cinemateca.gov.br/>

⁹³ Entrevista concedida à autora em 15/04/2021

⁹⁴ *Bahia Camará* O Jornal, 07/12/1968 1968, p.03. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=69960 Acessado em 15/07/2020.

⁹⁵ *Claro Escuro* 11 de abril de 1969 - p. 07. Disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=100842 Acessado em 15/07/2020.

⁹⁶ *Mercado tem 82 filmes* 15/03/1969 - p. 06. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=100347 Acessado em 15/07/2020.

⁹⁷ Comunicação por e-mail com a autora em 10/08/2020.

⁹⁸ Entrevista concedida à autora em 15/04/2021.

com amigas e ex-namoradas, seriam pessoas extremamente homofóbicas e que não “compreendiam” o trabalho de Bahia Pontes, a esperança de alguma informação ou descrição dos filmes recaiu na memória de pessoas que pudessem ter assistido aos filmes ou participado das equipes. A respeito do perigo de desaparecimento de obras produzidas por lésbicas, Brunow (2019) alerta para a destruição ou descarte de materiais por famílias lesbofóbicas após a morte das diretoras. Há ainda, segundo a autora, o risco de esquecimento das obras, uma vez que mesmo que as bobinas ou fitas sobrevivam, precisam ser exibidas para não serem esquecidas ou ainda serem transferidas de formatos analógicos para suportes atualizados.

O fotógrafo Fernando Duarte, também diretor de fotografia da primeira versão de *Cabra Marcado Para Morrer (1964)*, confirmou sua participação em *Bahia Camará*, mas preferiu não conceder entrevista e recomendou contato com Terezinha Muniz⁹⁹, produtora executiva do filme. Apesar de não se lembrar de detalhes, Muniz disse que *Bahia Camará* era um “filme de encomenda”, espécie de documentário institucional que mostrava o estado da Bahia. Essa informação sugere que tal como outros de seus colegas do Cinema Novo, Bahia Pontes começava naquele momento sua guinada em direção à publicidade e ao filme institucional¹⁰⁰.

A equipe francesa¹⁰¹ de *Les Antillais/Os Antilhenses* não pôde ser localizada, mas Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, que conheceu Bahia Pontes nos anos 1960, se lembrou que o filme tinha uma “pegada Jean Rouch”. Rita Moreira, por sua vez, confirmou que havia assistido o filme realizado em Paris e que sabia da existência de *Bahia Camará*, revelando ainda que Bahia Pontes havia confiado a ela uma lata de filme com conteúdo desconhecido, mas que permanecia guardada num armário em sua casa.

Enquanto no exterior da lata havia uma única e misteriosa inscrição - *Continuous Woman* -, do lado de dentro, repousava um rolo de filme 16mm. Uma breve pesquisa revelou

⁹⁹ Conhecida como assistente de direção e de montagem de filmes da Caravana Farkas dirigidos por seu marido Paulo Gil Soares, Terezinha Muniz, é produtora e diretora. Além do curta-metragem *Frei Ricardo do Pilar (1971)* e do longa-metragem *Sob o signo de Aquarius (1972)*, ela relatou ter dirigido um filme sobre prostituição realizado no âmbito da Caravana Farkas no fim dos anos 1960 que se perdeu durante a finalização, quando foi presa pela ditadura militar. Entrevista concedida à autora em 15/09/2020.

¹⁰⁰ Tópico que ainda carece mais pesquisa, alguns relatos dão conta de que devido a crise política e a falta de recursos culturais no fim dos anos 1960 levou alguns cineastas como Ana Carolina - dirigiu filmes para a Sonima S.A. em 1968 e para DPZ em 1971 - a migrarem temporariamente para a publicidade.

¹⁰¹ A reduzida equipe consistia em Imagens: Jean-Paul Girault, Som: Lucien Girault, Montagem: Patrick Lacome e Annie Laure, além da Produção e Realização de Norma Bahia Pontes.

que *Continuous Woman* era um curta-metragem de 25 minutos realizado pelo *Twin City Women's Film Collective* (Coletivo de Filmes de Mulheres de Twin City, região das cidades de Minneapolis e Saint Paul nos Estados Unidos). Por outro lado, Moreira confirmou que na década de 1970, Bahia Pontes não esteve envolvida na realização de filmes em película, apenas vídeos e que, portanto, o conteúdo da película deveria ser algum filme de Bahia Pontes realizado na década de 1960.

Figura 11 - Rolo de filme 16mm e lata localizados na casa de Rita Moreira



Fonte: Acervo pessoal de Rita Moreira

Quando enviado para limpeza e telecinagem¹⁰², constatou-se que o título da lata não correspondia ao conteúdo da película que se tratava na verdade de uma cópia muito bem preservada de *Les Antillais/Os Antilhenses* com som ótico original em francês e dublagem sobreposta em inglês.

¹⁰² Agradeço à produtora Doctela pela gestão e custeio da limpeza, digitalização e tratamento digital da cópia.

Les Antillais/Os Antilhenses (1966/1967)

Tanto a ficha de *Les Antillais/Os Antilhenses* na Cinemateca Brasileira quanto os créditos da cópia localizada pouco revelam sobre o contexto de realização do filme. Se, em seu testemunho, Bahia Pontes fala sobre suas ambições com o projeto, faltam informações de financiamento, apoio dos equipamentos utilizados e detalhes do contexto de como o filme foi produzido. A equipe pequena evidencia uma produção modesta com todo esforço concentrado em Bahia Pontes que, além de realização, assina como produtora. Ademais, permanecem as questões. A câmera utilizada teria sido a mesma da televisão francesa para a qual produziu *Chants Brésiliens*? Ou o equipamento teria sido emprestado do Museu do Homem onde Bahia Pontes estagiava? Quem teria pago o material sensível e a revelação? A equipe recebeu cachê? Houve financiamento? Qual a data exata de realização das filmagens? Houve interação de Jean Rouch com o filme? Como Bahia Pontes chegou aos personagens?

Diferente das dúvidas que pairam sobre seu contexto de produção, as imagens, o som direto e a montagem de *Les Antillais/Os Antilhenses* revelam um filme preciso e contundente. O primeiro plano apresenta a questão central do filme, o conflito de nacionalidade no contexto colonial, através de um depoimento em off sob tela preta com o título do filme. Uma breve contextualização, com planos gerais de antilhanos e narração feminina em voz over, adicionada *a posteriori*, quando Bahia Pontes percebeu que não conseguiria concluir seu projeto mais amplo, revela que metade das Antilhas migrou nos últimos anos. Distante de qualquer imparcialidade, a narração expõe as contradições latentes da forma moderna de colonialismo imposta aos antilhanos e questiona: “É uma longa jornada de confrontos e conflitos enquanto o imigrante antilhanos busca seu lugar. Como ele atingirá uma consciência livre?”

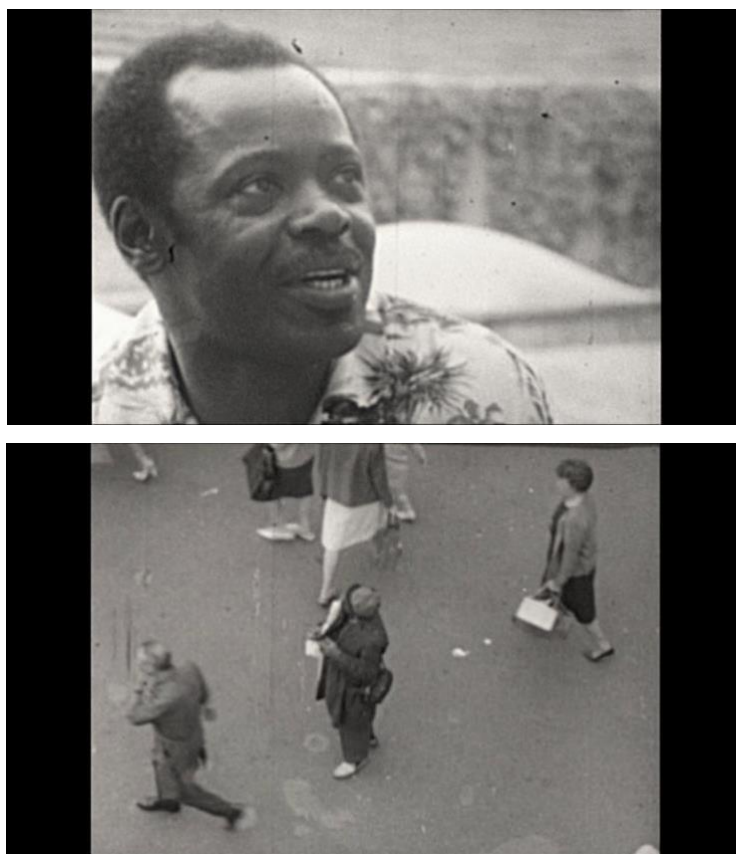
Ao longo do filme, cinco antilhanos compartilham suas experiências de migração, seus conflitos subjetivos com relação à raça e à nacionalidade, e às violências racista e xenófoba sofridas na França. Os depoimentos no filme podem ser interpretados como “fagulhas revolucionárias” elaboradas por Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*, encarnadas nas vivências dos imigrantes e em suas reflexões enunciadas em *petit-nègre* e *patois*¹⁰³. Apesar de

¹⁰³ *Petit-nègre* é uma língua híbrida, um patoá sumário criado no mundo colonial francês, mistura da língua francesa com várias línguas africanas. O termo patoá (patois) designa os diversos dialetos regionais da França metropolitana. Essas se diferenciam do crioulo (*créole*), dialeto mais elaborado, dos territórios do além-mar.

serem legalmente franceses, os antilhanos vivem subjugados à condição de imigrantes, atravessados pelas contradições latentes entre a identidade francesa imposta e supostamente garantidora dos direitos universais e a identidade antilhana e diaspórica.

As entrevistas são realizadas no estilo *cinema vérité* sem a presença audiovisual da entrevistadora, no entanto. Em outros momentos, o filme documenta, em estilo direto, o trabalho dos antilhanos e as atividades de celebração da comunidade antilhana em Paris. Mesmo com a duração, *Les Antillais/Os Antilhenses* apresenta multiplicidade de lugares por onde se embrenham os antilhanos. As ruas de Paris, o interior de um ônibus, o metrô, uma praça, um hospital psiquiátrico, onde um deles está em tratamento após ataques racistas, são filmados a partir de uma multiposicionalidade de câmera, ora na mão, contra-plongée, planos gerais e detalhes, criando um emaranhado de enfoques que traduzem a poética relacional (GLISSANT, 1990) do discurso e da vivência antilhana.

Figura 12 - Stills de *Les Antillais/Os Antilhenses* (1966/1967)





Fonte: Acervo Pessoal de Rita Moreira

Apesar do título sugerir uma identidade totalizante aos “antilhenses”, o filme de Bahia Pontes opta por uma representação complexa da identidade antilhana, mais próxima de uma categoria instável e desestabilizada que, como defende Hall (1999, p. 26), excede qualquer representação cinematográfica de oposição binária: passado/presente, eles/nós (p. 26). Ironicamente Bahia Pontes não finalizou *Les Antillais/Os Antilhenses* da forma que pretendia.

Contrariando sua intenção de um projeto mais amplo, as circunstâncias levaram a diretora a finalizar um filme aberto em consonância com os debates acerca da identidade antilhana, de acordo com Glissant (1997), com Identidade-relação, identidade rizoma, e Hall (1999), com identidade instável, termo emprestado de Aimée Cesaire e Leopold Séghor. Ao discutir os contrastes entre ser francês, antilhano, branco, negro ou “mulato”, o filme aciona o conflito da identidade instável para referir ao lócus represado da África no cotidiano diaspórico através de gestos, do dialeto patois, das histórias, práticas religiosas, música, ritmos etc (Idem, p. 27).

A dimensão da subjetividade dos antilhanos ou a “resistência ontológica” dos negros inexistente aos olhos do branco como denuncia Fanon ([1952], 2008, p.104) permeia todo o filme como o desejo de Bahia Pontes em documentar “o primeiro esboço do nascimento da consciência nacional Antilhense entre os imigrantes em Paris” (BAHIA PONTES, s/d). A imigração não é apenas algo que decorre da necessidade material, mas uma combinação com uma busca subjetiva, resquício da colonialidade ou do fato de que “a civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial” (idem, [1952], 2008, p.30).

Para contemplar o que Fanon chamou de assimilação através de livros, mitos e folclores, Bahia Pontes entrevista um operário que aborda a imposição dos valores franceses: “Nos ensinam tudo da França. Sonhamos com a França, com a neve¹⁰⁴, com a Torre Eiffel. (...) [sonhamos em] conhecer esse paraíso”. A montagem alternada apresenta os demais personagens e introduz os outros temas que serão abordados ao longo da narrativa. O cobrador de ônibus reflete sobre sair de um país onde só havia negros para, em meio aos brancos, sentir “o peso da melanina” (FANON, [1952], 2008, p.133), enquanto o lutador de boxe, por sua vez, narra um ataque xenófobo do qual foi vítima nas ruas de Paris.

O operário continua discorrendo sobre a imposição cultural de tantos referenciais de ideias, crenças, simbolismos, histórias, filmes, livros e narrativas com brancos impostas pela França às Antilhas, concluindo que isso resulta em horror e autodesprezo. Neste ponto do filme, torna-se nítido o descompasso entre a síntese que a dublagem em inglês apresenta e o som original das entrevistas. A dublagem resume demasiadamente as ideias e o contexto cuidadoso descrito pelo personagem e é assertiva ao dizer “Nós não gostamos de lembrar que somos negros”, “Nós odiamos a nossa cor”, “Somos negros mas temos a cultura francesa”, deslocando

¹⁰⁴ Pela recorrência nas falas do filme e dos antilhanos como documentado por Fanon, neve parece ser o elemento de comparação com a cor da pele.

o sentido da fala original. No momento anterior ao início da dublagem, a personagem diz “Visto que tudo vem da França, tudo vem dos brancos (...) para ser rico, tem que ser branco, quando nos ensinam na igreja, nos livros, jogos, exemplos”, ou seja, estabelece uma relação de causa e consequência tributária da imposição da produção intelectual e material da metrópole para contrapor a autoimagem dos antilhanos: “de maneira que nós não nos consideramos, nem mesmo negros, e temos até horror de nossa cor”. O operário fala em horror (fobia) “porque nada é dito sobre os negros e para quem é negro” e sobre a imposição do “afrancesamento”: “Nós somos simplesmente negros, mas temos a cultura francesa, somos empurrados, empurrados em direção à França”¹⁰⁵.

O ponto de virada, isto é, a tomada de consciência das personagens, começa quando os antilhanos percebem e superam o complexo de “inferiorização”, termo em voga na época, utilizado também por Fanon ([1952], 2008). O cobrador assume que chegou a sentir o complexo de inferioridade, mas que o superou. Em seguida, o operário, reflete sobre essa situação de alienação dos antilhanos em relação à sua própria negritude na imposição colonial da hegemonia branca expondo como “para o negro há apenas um destino. E ele é branco” (FANON, [1952], 2008. p. 28).

A combinação entre o racismo e a exploração no sistema capitalista nas relações colonialistas mostram que Bahia Pontes tinha consciência de que estas questões não podem ser desvincilhadas. É flagrante nos depoimentos do ex-lutador de boxe e no do enfermeiro que o problema negro não se limita aos negros que vivem entre os brancos, mas sim aos negros relegados à condição de exploração, escravização, humilhação por uma sociedade capitalista, colonialista, apenas acidentalmente branca. (op. cit. p.169-170). Se, por um lado, o ex-boxeador é filmado enquanto se desloca nas ruas de Paris e afirma que aquele é seu país, a câmera acompanha o enfermeiro nos afazeres de seu emprego, enquanto em voz *over* ele lamenta que apesar do diploma de auxiliar de enfermagem, os únicos empregos que consegue são de baixa qualificação devido a cor de sua pele.

Essa é a deixa para que a narrativa examine as consequências materiais e subjetivas da relação colonial nos antilhanos, representadas sobretudo através do depoimento de funcionário público antilhano que aparece andando nos corredores de um hospital onde está internado

¹⁰⁵ *On est noir simplement mais on a la culture française, on est poussé, poussé vers la France.* (Les Antillais)

devido a uma crise nervosa causada pelo racismo. O depoimento em *off* revela o racismo descrevendo gestos cotidianos, atitudes sutis desde o racismo nos espaços coletivos como o metrô quanto à exigência de se portar como um branco, pela qual a personagem é obrigada a usar vestimenta específica para exibir intelectualidade. No filme, a personagem tem plena consciência da aculturação na qual for “tudo calculado para obter um sentimento de igualdade com o europeu e seu modo de existência” (FANON, [1952], 2008, p.38), e ridiculariza, ao mesmo tempo que critica, a falta de alternativas materiais para desvencilhar-se dessa postura. Ainda que o personagem seja filmado na instituição ao longo da sequência, ele se desloca para uma praça, e seu discurso é no passado, imbuído de superação e de crítica à “esta sociedade lhe causa dificuldades que ele é colocado em uma situação neurótica” (FANON, [1952], 2008, p.95).

Há, ainda, no filme a diferenciação entre o racismo na metrópole e o racismo nas Antilhas que relaciona a tonalidade da tez e o acesso à educação dos chamados negros “*évolués*”¹⁰⁶ à ascensão social. A pele clara está relacionada com acesso à educação e aos recursos, inclusive simbólicos, através do cinema, e pela relação de proximidade com os brancos, situação traduzida numa expressão local: “a pele que escapa da miséria”¹⁰⁷, algo que também é analisado por Fanon que diagnostica que:

há uma constelação de dados, uma série de proposições que, lenta e sutilmente, graças às obras literárias, aos jornais, à educação, aos livros escolares, aos cartazes, ao cinema, à rádio, penetram no indivíduo – constituindo a visão do mundo da coletividade à qual ele pertence. Nas Antilhas, esta visão do mundo é branca porque não existe nenhuma expressão negra (FANON, [1952], 2008, p. 135).

O fato de ser “normal na Martinica sonhar com uma salvação que consiste em branquear magicamente” (FANON, [1952], 2008, p.55) também aparece no filme narrado pelo operário quando conta sobre sua tentativa de esfregar a própria pele para se tornar branco. Como sintoma de um mundo branco, disse Fanon, “o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de

¹⁰⁶ Termo pelo qual o colonialismo francês designava os africanos que foram educados nos moldes da cultura francesa e que abandonaram suas culturas, como nos informa seu uso na obra de Fanon.

¹⁰⁷ *La peau qui s'échappe de la misère.*

negação” e, portanto, “entre meu corpo e o mundo se estabelece uma dialética efetiva”. (op. cit., p. 104).

O cobrador de ônibus e o funcionário público se questionam e refletem sobre a nacionalidade francesa imposta aos antilhanos na teoria e não validada nas práticas sociais. Seus depoimentos questionam ceticamente a nacionalidade francesa atribuída aos antilhanos, seja porque há uma distância física enorme entre Antilhas e França, ou porque mesmo que haja um trabalho nas escolas francesas de aculturação e imposição da nacionalidade, os antilhanos não são reconhecidos como franceses pela sociedade da França Metropolitana.

Enquanto caminha pela cidade, o operário que até então havia sido mostrado num plano médio em entrevista, descreve seu processo de tomada de consciência a partir de suas vivências quando chegou na França e a partir da leitura de obras de escritores negros. Neste processo descrito como renascimento, ele percebeu que era necessário fazer algo para mudar a situação. Os entrevistados referenciam as Antilhas e o Atlântico em seus depoimentos, enquanto na narrativa os antilhanos ocupam as ruas e espaços públicos de Paris entre a maioria dos franceses brancos progressivamente. Acompanhamos então uma espécie de desfile e atividades culturais na qual os antilhanos tomam as ruas com sua música e dança.

O operário cita a sua condição, de outros escritores e de intelectuais negros e também da existência de uma censura colonial contra compositores que ousam dizeres políticos nas músicas, certo de que ainda há uma conscientização importante a se fazer com habitantes das “Índias Ocidentais”¹⁰⁸ em relação à valorização de suas ancestralidades, à situação colonial e ao futuro.

Contrariando diretamente a censura colonial, o filme se encerra com uma música de conteúdo político sobre as violências da diáspora, cujo entendimento da melodia é comprometido pela dublagem. O conteúdo da letra remete ao passado escravocrata, da imposição colonial, mas também da tomada de consciência, do orgulho e da força herdada dos guerreiros zulus ao som de uma trilha sonora de tambores que acompanha o fim da canção e invade os créditos em ritmo crescente. O filme, portanto, se encerra enfrentando a imposição dos valores culturais e sociais franceses à subjetividade dos antilhanos, ao afirmar que estes têm

¹⁰⁸ O termo é *West India* ainda é utilizado em inglês, em português, o termo Índias Ocidentais é considerado arcaico.

cultura, têm um passado histórico e a conscientização destes valores no presente determinará seu futuro existencial.

Les Antillais/Os Antilhenses teve sua estreia numa mostra paralela no Festival Internacional de Documentário de Leipzig¹⁰⁹ em 1967. A lista de convidados do festival registra a presença de Bahia Pontes como realizadora em 1967 e uma longa reportagem com Alberto Cavalcanti na revista *O Cruzeiro* cita a cineasta como parte da delegação brasileira em Leipzig ao lado de Cosme Alves Neto, Iberê Cavalcanti, Sérgio Muniz, Dejean Pellegrin e Rodolfo Neder¹¹⁰.

Em 1968, o filme foi exibido no *Festival dei Popoli*¹¹¹ em Florença num programa sobre imigração intitulado *Marginalità ed integrazione nei processi di immigrazione* (Marginalidade e integração no processo de imigração)¹¹². Apesar de Bahia Pontes afirmar que o filme participara deste festival como representante do Museu do Homem¹¹³, a correspondência¹¹⁴ entre a instituição francesa e o festival italiano mostram que o *Les Antillais/Os Antilhenses* assim como o filme *Mahauta, Les bouchers du Mawri* (1967, dir. Marc-Henri Piault) foram ambos enviados da França para a Itália através de malote diplomático. Ironicamente, o filme de uma brasileira que retratava imigrantes antilhanos questionando a nacionalidade francesa gerou dúvidas quanto à sua origem. No recebimento dos filmes, o *Festival dei Popoli* pediu que o Museu do Homem confirmasse o país de origem do filme, apesar do material indicar uma nota manuscrita dizendo “filme brasileiro”.

¹⁰⁹ Panorama de Cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 07 dez. 1967, p.5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=108232 Acessado em 12/07/2020.

¹¹⁰ LEITE, Mauricio Gomes. Alberto Cavalcanti, o Jovem. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro. 06 abr. 1968, p. 40-41 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=168178> Acessado em 12/07/2020.

¹¹¹ O festival foi fundado por Jean Rouch em 1959.

¹¹² Catálogo do *Festival dei Popoli*, Florença, 4-10 mar. 1968

¹¹³ BAHIA PONTES, Norma. Curriculum (1975). Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

¹¹⁴ Sack (1968), Zilletti (1968a), Zilletti (1968b). Agradeço à Anaïs Dupuy-Olivier, funcionária da Bibliothèque Nationale de France, pela gentileza de transcrever as quatro cartas que mencionavam o filme.

Figura 13 - Catálogo Festival dei Popoli (1968)



Fonte: Acervo Festival dei Popoli

De volta ao Brasil em 1968, Norma participou de algumas exibições de *Les Antillais/Os Antilhenses*¹¹⁵ no Rio de Janeiro ao lado de outras curtas, ocasiões em que fez questão de dizer que “problemas diversos” a impediram de realizar o filme como tinha planejado e de finalizá-lo da maneira que gostaria, mas que, mesmo assim, a diretora decidiu preservá-lo e exibi-lo “para trazer visibilidade e promover debate da tão importante questão das Antilhas francesas”.

Quando decidiu exibir o filme “aparentemente incompleto”, Bahia Pontes tinha consciência que *Les Antillais/Os Antilhenses* articulava novos paradigmas emergentes. Em seu

¹¹⁵Correio da Manhã, 03/03/1968. p. 03 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=90101 Acessado em 12/07/2020

testemunho, ela afirmou que não existia outro filme sobre o problema das Antilhas (BAHIA PONTEZ, s/d). De fato, a imagem e representação de antilhanos no cinema e na televisão nos anos 1960 era algo raro¹¹⁶, que só se desenvolveria com as cinematografias da Martinica e de Guadalupe, fenômeno dos anos 1980, apesar do aparecimento de alguns filmes nos anos 1970 (CHAM, 1992) entre outros. No entanto é preciso ter em conta que muitos dos materiais audiovisuais do período estão por serem estudados como por exemplo os “Noticieros”, espécie de cine-jornal cubano dos anos 1950.

A existência de *Les Antillais/Os Antilhenses* representa algo muito específico na historiografia do cinema, abordando a dimensão descolonizadora e diaspórica a partir do pensamento e da poética de uma brasileira engajada com os principais debates de seu tempo, admiradora da obra de Fanon¹¹⁷ e vivendo ela própria como imigrante em Paris em 1966, na emergência dos movimentos libertários na luta anticolonial. Bahia Pontes afirma em seu testemunho que decidiu realizar o filme motivada em registrar o que designou como “um importante movimento de consciência nacional [antilhano]” que ela acreditava ser um “longo caminho de transformações” (BAHIA PONTES, s/d). Se a autora não compartilha necessariamente a identidade racial com os personagens, compartilha, em diferente gradação, a vivência da colonialidade e a situação de imigrante na França, da inferioridade perante aos homens brancos e, sobretudo, compartilha a alteridade decorrente da marginalidade do subdesenvolvimento e da periferia, em relação ao Ocidente (HALL, 2000, p. 25).

A realização de *Les Antillais/Os Antilhenses* posiciona Bahia Pontes na vanguarda do cinema anticolonial ao lado de Sarah Maldoror, cineasta negra e francesa de ascendência guadalupense, que dirige seu primeiro curta, *Monangambé* em 1968, de Souleymane Cissé, cineasta negro do Mali com *L’aspirant* (1968), do cineasta negro mauritano Med Homdo com *Soleil Ô* (1970) e da cineasta e etnóloga negra senegalesa Safi Faye com *La Passante* (1972).

Apesar das bases intelectuais de Bahia Pontes, o filme se diferencia do documentário moderno brasileiro por não ser um filme de questões sociais no qual corpos negros são representantes dos flagelados e aos quais são concedidas apenas a oportunidade de falarem em regime de ilustração de tese pré-concebida (BERNARDET, 2003). As personagens não representam meramente vítimas de uma situação colonial, mas subjetividades num emaranhado complexo no lócus colonial fraturado (LUGONES, 2014) que se deslocam rumo à tomada de consciência.

¹¹⁶ Isaac Julien, artista e cineasta inglês, descendente de martiniquenses, confirmou a falta destas imagens em conversa com a autora em outubro de 2021.

¹¹⁷ Ao rever *Os Antilhenses*, após mais de 50 anos, Rita Moreira comentou espontaneamente que Bahia Pontes era grande admiradora desse tal de “Frantz Fanon” e havia lido tudo dele.

Assim como *A entrevista* (1966, Helena Solberg), a fatura do filme de Bahia Pontes se dá a partir da subjetividade das personagens, se diferenciando de outros exemplos do cinema moderno brasileiro como *Arraial do Cabo* (1960), *Garrincha* (1962), *Integração Social* (1964), *Maioria Absoluta* (1964), *Viramundo* (1965). Ainda, *A Entrevista* (1966) e *Les Antillais/Os Antilhenses* (1966/1967), provam que havia a presença das questões raciais, coloniais e feministas no interior do cinema moderno brasileiro e que estas foram silenciados ou invisibilizadas, possivelmente em detrimento de outras questões sociais como a de classe, e resistiram nas trajetórias das cineastas desenvolvidas à distância, no exílio, no exterior, a despeito de Bahia Pontes e Solberg que vão para os Estados Unidos na década de 1970¹¹⁸ e de Tânia Quaresma que dirige o curta-metragem *Gastarbeit* (1972) sobre a situação dos trabalhadores turcos na Alemanha em 1972¹¹⁹. Curiosamente, a última exibição pública de *Les Antillais/Os Antilhenses* foi registrada em 1975 na mesma sessão de *A Mulher Emergente* (1974 dir. Helena Solberg)¹²⁰ numa mostra dedicada à exibição de obras de diretoras.

¹¹⁸Agradeço especialmente ao prof. Gilberto Alexandre Sobrinho pelas trocas sobre *Les Antillais/Os Antilhenses* que me ajudaram a formular as aproximações e diferenciações entre o filme e o documentário moderno brasileiro.

¹¹⁹Curta-metragem / Sonoro / Não ficção, 35mm, COR, 24q, Ano: 1972. De acordo com a base de dados da Cinemateca Brasileira.

¹²⁰ AUGUSTO, Sergio. Filmar, verbo feminino. Opinião, *Rio de Janeiro*. n° 147, 29 ago. 1975. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&Pesq=%22norma%20bahia%20pontes%22&pagfis=3375> Acessado em 21/07/2020.

A NAMORADA FRANCESA

Nos anos que viveu na França, Norma teria se relacionado pelo menos com uma mulher chamada Nicole. Cida se recorda que foi uma pessoa extremamente importante para Norma apesar de elas não terem mais contato na época que Cida e Norma namoravam. Rita também sabia desta relação. Se lembra que a francesa por quem Norma foi apaixonada era judia e que é dela a voz da narração inicial em *Les Antillais/Os Antilhenses* (1966/1967). Lembrando também de sua parceria com Norma, Rita diz que namorada de Norma tem que fazer filme com ela. Nos créditos do filme, no entanto, não há menção à Nicole. A única mulher é Annie Laure, creditada pela montagem. Dificilmente saberemos quem foi Nicole, a dona da voz misteriosa do primeiro filme de Norma. Uma frase de narração na única cópia que resta do filme é o único vestígio de sua identidade, “*Les Antilles se vident de leur population active...*” antes da voz masculina do dublador se impor sobre seu timbre.

4. VOLTANDO PARA CASA

I'm a Lesbian and I'm proud of it

Em 1968, quando Norma Bahia Pontes retornou de Paris ao Rio de Janeiro, o clima no país era tenso devido ao acirramento da repressão ditatorial. Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, se lembra de tê-la conhecido nas assembleias do “pessoal do cinema” no Rio de Janeiro. Lacerda e Bahia Pontes eram parte do mesmo “grupo de segurança” nas passeatas contra o regime civil militar¹²¹

, junto com o cineasta Wladimir Carvalho, a atriz Norma Blum e o ator Arduíno Colasanti. Ao final de cada manifestação, eles se encontravam para se certificarem de que ninguém do grupo havia sido preso pela repressão.

Deste período foram localizados reportagens e ensaios que tratam de temas sociais ou filosóficos orientados pelo marxismo, provavelmente influenciados pelo calor político do momento frente ao cenário nacional e pelas disputas ideológicas internas da esquerda. No artigo *A situação de Althusser no pensamento contemporâneo*¹²², publicado na *Revista Civilização Brasileira*, Bahia Pontes expressa contraposição ao marxismo althusseriano, aderido pela intelectualidade carioca e ponto de discórdia teórica entre acadêmicos do Rio de Janeiro e São Paulo.

Sobre a situação das lutas sociais, ela publicou uma longa reportagem de duas partes¹²³ sobre a crise na Zona da Mata em Pernambuco na capa do caderno de Economia do *Correio da Manhã* que foi incluída nos anais da câmara federal após pedido protocolado pelo deputado federal Petronilo Santacruz (MDB-PE) para a sua inclusão nos anais da câmara federal¹²⁴. A

¹²¹ Entrevista de Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, à autora em 10/09/2020.

¹²² BAHIA PONTES, Norma. A situação de Althusser no pensamento contemporâneo. *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 21/22, 1968d.

¹²³ BAHIA PONTES, Norma. Pernambuco, 68, crise na Zona da Mata (I). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Suplemento econômico, 28 jul. 1968b, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=94166 Acessado em 09 fev. 2020

BAHIA PONTES, Norma. Pernambuco, 68, crise na Zona da Mata (fim). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Suplemento econômico, 25 ago. 1968c, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=94924 Acessado em 09 fev. 2020

¹²⁴ Correio na Câmara, Correio da Manhã, 1º Caderno, Rio de Janeiro, 30 jul. 1968, p.13. Disponível em:

reportagem denunciava as miseráveis condições de trabalho dos camponeses, a vigilância nos sindicatos após 1964 e a perseguição aos movimentos sociais por direitos sob a alcunha de subversão e comunismo enquanto exaltava as Ligas Camponesas e as melhores condições de trabalho no período anterior ao golpe, durante o governo de Miguel Arraes em Pernambuco (PST com apoio do PCB) entre 1963 e 1964.

No campo audiovisual, as atividades de Bahia Pontes se deram na constante tentativa da prática e em atividades de ensino. Em 1968, ela coordenou um curso de cinema no Colégio Brasil no Rio de Janeiro com aulas dos críticos e realizadores José Carlos Avellar, José Carlos Monteiro, Geraldo Sarno, Iberê Cavalcanti e Alex Vianny, cuja proposta era o “debate polêmico sobre a responsabilidade do autor diante de seu meio e seu tempo”¹²⁵. No ano seguinte, realizou o curta-metragem *Bahia Camará*, documentário de caráter institucional e produzido por uma empresa de propaganda, indicando sua guinada para a publicidade, algo que se consolidou entre o fim da década de 1960 e início de 1970 quando se mudou para São Paulo para trabalhar como diretora de filmes publicitários.

Corroborando ainda com este deslocamento para São Paulo, o fato de que o recrudescimento da repressão a partir de 1968, com perseguições, prisões, cassações de direitos políticos e torturas, causou um cenário disruptivo para a geração de Bahia Pontes, dispersando seu círculo social e esvaziando a cena cultural brasileira. Além da prisão e cassação dos direitos políticos de Niomar Moniz Sodré que provocou a crise no *Correio da Manhã*, jornal para o qual a ensaísta e cineasta escrevia desde 1961, foram perseguidos e presos colegas do seu convívio como o curador da Cinemateca do MAM-RJ, Cosme Alves Neto detido pela segunda vez em 1969, e o jornalista e roteirista Luiz Carlos Maciel, preso em 1970 por dois meses junto com a equipe de *O Pasquim*. Da mesma maneira, Gustavo Dahl deixou o Brasil em 1969 e Glauber Rocha partiu para o exílio em 1971.

Em São Paulo, Bahia Pontes conheceu Rita Moreira¹²⁶ numa reunião no apartamento da jornalista Ireda Cardoso, onde estava vivendo na época. Moreira era poeta, trabalhava como jornalista editando textos para revistas na Editora Abril e já havia apresentado um programa de

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=94202 Acessado em 12 abr 2021.

¹²⁵ Cinema tem curso piloto e debates. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 03 abr. 1968, p.17 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=113633 Acessado 15/07/2020.

¹²⁶ Video-arte: Norma e Rita. Folha de São Paulo, 02/10/1977, p. 76

entrevistas na TV Record, onde também trabalhavam seus pais, a apresentadora Marília Moreira e o diretor Eduardo Moreira¹²⁷. Logo se tornaram companheiras e, desta época, Moreira se recorda de ter ficado impressionada com o conhecimento de Bahia Pontes sobre perseguições e, ainda, que ela tinha os bolsos sempre cheios de bolas de gude para qualquer emergência com a cavalaria da polícia.

¹²⁷ www.museudatv.com.br/biografia/marilia-moreira/ e www.museudatv.com.br/biografia/eduardo-moreira/

FRÊMITO

Quando conheceu Norma, Rita era desquitada, havia sido casada com um homem e se forçava a acreditar que era bissexual. Não se recorda o ano. Talvez algum momento entre o fim dos anos 1960 e o início dos anos 1970.

Norma convidou Rita para assistir a um dos filmes que havia dirigido quando viveu em Paris. Ela falava de um tal de Fanon, que Rita não sabia quem era. Rita lembra que ficou impressionada com a realidade das imagens; acha que foi a primeira vez que viu um documentário na vida. Na época, não notou que os entrevistados eram apenas homens. Acha que Norma pode não ter encontrado mulheres que quisessem falar por que, além do racismo, havia também o machismo.

Pouco depois de assistir ao filme, Rita conta que foram a um show de Gal Costa numa boate pequena onde o público sentava-se em blocos de madeira sem encosto. Norma e Rita sentaram-se no mesmo bloco de costas uma para a outra. Rita se lembra até hoje do frêmito que sentiu quando suas costas se encostaram com as costas de Norma. Tum-tum-tum! Revolução!

Apaixonadas, viveram juntas por quase uma década. Rita aprendeu muito com Norma, inclusive a se masturbar com Norma, quando tinha 27 anos. Juntas se mudaram para Nova Iorque, viajaram para a Paris, voltaram ao Brasil, fundaram uma organização feminista, escreveram sobre feminismo lésbico, criaram vídeos, militaram e, quando o companheirismo exclusivo das relações amorosas não fazia mais sentido, mantiveram amizade até o fim da vida de Norma.

...

Assim como existem pessoas de todo tipo, segundo Rita, existem lésbicas de todo tipo. Uma nunca pegou num pau, a outra era virgem, tem todo tipo. Norma teve poucos relacionamentos com homens, tudo muito *en passant*. Rita teve mais, achava que não sobreviveria àqueles tempos se não fosse conhecida como alguém que trepava bastante com homens. Senão fosse isso, seria vista como lésbica. Era um desprezo terrível naquela época. Foi só depois dos grupos de conscientização com outras mulheres em Nova Iorque que Rita compreendeu que só transou com todos aqueles homens por causa da opressão. Ela ia fazendo o que era preciso para sobreviver. Calhou de não ter horror ao pau. Achava até divertido, subia descia. Os caras é que eram sem graça mesmo.

Em 1972, Bahia Pontes e Moreira decidiram se mudar para Nova Iorque. De acordo com Moreira, em depoimento de 1977 (MOREIRA apud Costa, 1977), a decisão de deixar o Brasil estava relacionada ao âmbito profissional e artístico, pois ambas trabalhavam em áreas que, apesar de proverem ótima condição financeira, não eram de seus interesses. Bahia Pontes, que tinha experiência prévia em cinema, trabalhava naquele momento como *freelancer* dirigindo filmes publicitários para as agências *McCann Erickson* e *J.W. Thompson* e Moreira atuava no que qualificou como “jornalismo-grande-indústria”. Ambas tinham desejo de trabalhar de forma independente “sem precisar ter hora marcada para inspiração” e escolheram Nova Iorque quando souberam que “um novo ‘*medium*’ estava começando a ser desenvolvido freneticamente” (Idem) naquela cidade.

Diferente do depoimento de 1977, quando ainda viviam sob a ditadura militar, mais recentemente, Moreira passou a declarar que o clima repressivo e careta, junto a militância de Bahia Pontes nos anos 1960, contribuíram para a decisão de deixar o país em 1972, a qual foi definida por ela como um “pulo no escuro”. Essas declarações sugerem o impacto das políticas de perseguição ideológica e moral da ditadura na vida das jovens companheiras lésbicas em circunstâncias que merecem maior atenção.

As informações sobre a militância política de Bahia Pontes em organizações de esquerda são contraditórias e baseadas em memórias. Ainda, a clandestinidade impostas ao PC do B e outras organizações de esquerda após o golpe civil militar de 1964 assim como a eliminação de arquivos para evitar incriminações criou um cenário sem a possibilidade de confrontar vestígios de sua militância com os depoimentos. De acordo com Moreira, Bahia Pontes era filiada ao Partido Comunista do Brasil (PC do B) e usava o codinome de Márcia, no entanto, ela não acredita que a ex-companheira tenha participado da resistência armada. Por outro lado, a vaga lembrança do fotógrafo Carlos Ebert, relaciona o nome de Bahia Pontes à militância na Polop - Organização Revolucionária Marxista Política Operária, mas Moreira tem certeza de que a filiação era no PC do B.

Apesar da impossibilidade documental em comprovar a militância clandestina de Bahia Pontes, a influência marxista junto ao posicionamento político à esquerda e crítico à ditadura civil militar e ao autoritarismo são confirmados por sua produção intelectual e artística,

além da adesão junto com outros artistas e intelectuais a uma carta contra as arbitrariedades do golpe¹²⁸.

Tanto a Comissão Nacional da Verdade quanto ativistas e pesquisadores como Trevisan (1986), Green (2006), Quinalha (2014), Fernandes (2014), Cowan (2016) evidenciaram que, apesar de não ter existido uma política de Estado formalizada no sentido de exterminar os homossexuais, lésbicas e transexuais, a exemplo da ostensiva campanha repressão dos setores da oposição ao longo dos anos da ditadura, é inegável que o regime autoritário era justificado a partir de uma ideologia a qual defendia valores conservadores ligados à doutrina da segurança nacional. Essa ideologia continha claramente uma perspectiva homofóbica, lesbofóbica e transfóbica, que relacionava a homossexualidade às esquerdas e à subversão. Acentuou-se, portanto, assumida como visão de Estado, a representação de homossexuais, lésbicas e transexuais como nocivos, perigosos e contrários à família, à moral prevalente e aos “bons costumes”, ideia que ecoava em certos meios de comunicação. Esta visão legitimava a violência direta contra as pessoas LGBT, as violações de seu direito ao trabalho, à sua expressão, ao seu modo de viver e de socializar, além da censura de ideias e das artes que ofereciam uma percepção mais aberta sobre a homossexualidade e a proibição de qualquer organização política desses setores. Tratava-se, assim, de uma política destinada a eliminar as diferenças e as diversidades.

Se a dimensão patriarcal, machista e homofóbica da violência de Estado enquadrava a homossexualidade como ameaça e subversão provocando a perseguição de gays, lésbicas e travestis¹²⁹, algo que foi agravado pelo poder da polícia, censura e arbitrariedades a partir do Ato Institucional nº 5, no final de 1968¹³⁰ (GREEN, QUINALHA, 2014; GREEN, 2014), Bahia Pontes e Moreira, um casal de mulheres lésbicas com histórico de militância marxista e inclinações à libertação dos costumes, representava um alvo para a moral e os bons costumes da ditadura.

¹²⁸Carta aberta ao presidente da república. Última Hora, Rio de Janeiro, 10 ago 1965, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=111997> Acessado em 31/03/2018.

¹²⁹ Um exemplo direto destas perseguições para além do impacto do discurso conservador e homofóbico nas subjetividades das sexualidades dissidentes, foi a cassação de sete diplomatas do Itamaraty em 1969, sob a justificativa explícita de “prática de homossexualismo, incontinência pública escandalosa”.

¹³⁰GREEN, James. 98ª audiência pública da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”. Relatório da Comissão da Verdade Estado de São Paulo - Tomo I - Parte II - Ditadura e Homossexualidades: Iniciativas da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva, 2014

Enquanto Curiel (2013) demonstra como a nacionalidade e a cidadania são diretamente afetadas pelo regime heterossexual ao argumentar que a cidadania é limitada quando o regime da heterossexualidade atua como demarcador de direitos, Fernandes (2014) destaca um trecho da edição especial “Amor entre mulheres” do jornal *Lampião da Esquina* de 1978, que evidencia as violências enfrentadas pelas lésbicas sob a ditadura militar no Brasil:

sabemos e conhecemos a existência da repressão, e não falamos apenas daquela do camburão, do cassetete, da bomba de gás, falamos daquela que está presente, nas nossas relações na família, no emprego, com os amigos na escola. Falamos da repressão que, pelos mais variados mecanismos, meios de comunicação, educação, religião e outros, nos diz o que somos ou devemos ser, querer, desejar, na tentativa de nos amoldar. Nos diz ainda quais são os valores que devem reger nossa conduta, comportamento, desejos. Nos diz enfim, que para o bem da ordem, é necessário, calar, sufocar, sob pena de... a repressão perpassa todas as esferas do nosso existir, o fato de sermos mulheres homossexuais duplica a nossa barra.

Desta forma, num clima profundamente adverso e repressivo sistematizando de maneira negativa as sexualidades desviantes “talvez não seja surpreendente quantas lésbicas na vida real se engajassem em uma espécie de auto-fantasma, escondendo ou camuflando seus desejos sexuais ou retirando-se voluntariamente da sociedade a fim de escapar de tal hostilidade.” (CASTLE, 1993, p.7). Neste sentido, a fuga de Bahia Pontes e Moreira pode ser encarada como uma espécie de "recuo do mundo" auto protetor (Ibidem, p. 7). Moreira, no entanto, reconhece seus privilégios de classe ponderando as violências impostas ante sua sexualidade:

eu sempre fui muito privilegiada. Eu nunca fui pobre, embora eu possa ter um jeito de sapatão, eu nunca... eu me casei até com homem por causa disso..., mas isso eram os anos... há muito tempo atrás. Eu não teria subido na vida como eu subi se eu não tivesse... acreditado... talvez quase acreditado que eu fosse bissexual, mas eu nunca fui bissexual.¹³¹

Portanto, pode-se imaginar que a migração de Bahia Pontes e Moreira tenha sido motivada pela busca de um ambiente mais liberado para viverem plenamente suas sexualidades, o que caracterizaria esta migração como “sexílio”, termo cunhado por La Fountain-Stokes

¹³¹ Entrevista de Rita Moreira concedida à autora em 10/07/2020.

(2004) para se referir a outro contexto, o deslocamento territorial que representa novas oportunidades para o sujeito queer de reproduzir suas identidades e orientações distantes de estruturas de coerção sexual e de gênero que vigoram em seus territórios de origem. O uso do termo e do conceito são corroborados por Esguerra (2009), Curiel (2013) e Mogrovejo (2017) que identificam a heterossexualidade a nível nacional como um regime estruturante, o qual expulsa as mulheres lésbicas latino-americanas de seus países de origem.

Em confluência, ao analisar o êxodo de artistas visuais brasileiros no fim dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970, Jaremtchuk (2016) identifica que uma série de condições desfavoráveis no campo das artes visuais contribuíram para tais deslocamentos como a “imaturidade do sistema de arte, a inexistência de um mercado para jovens talentos, a falta de absorção de seus trabalhos pelas instituições”. Essas eram características do meio cinematográfico no qual Bahia Pontes se inseria, e coincidiam com o desejo de trabalho independente expresso no depoimento de Moreira (apud COSTA, 1977).

A autora argumenta que, somado ao cenário de condições desfavoráveis nas artes visuais, as “políticas de atração” em forma de bolsas de estudo e outras iniciativas oferecidas pelo governo e instituições estadunidenses atraíram artistas, intelectuais e políticos latino-americanos em busca de melhores oportunidades de trabalho e reconhecimento aliado ao desejo de fuga da censura e risco de perseguição e morte. Tendo em vista essa dinâmica, Jaremtchuk (2016) sustenta que o termo mais adequado para o êxodo de artistas por conta de fatores históricos-políticos quanto de fatores singulares das artes seria “exílio artístico”.

Essa qualificação do exílio está presente nos depoimentos de Moreira (apud COSTA, 1977) que manifestou o desejo de liberdade no meio profissional, a vontade de aprender a linguagem do vídeo e, apenas mais recentemente, passou a falar sobre o temor da repressão¹³². Corroborando com essa perspectiva, está o reconhecimento artístico de Bahia Pontes na década anterior como beneficiária das “políticas de atração” ao ter recebido uma prestigiosa bolsa da Fundação Guggenheim em 1974. Talvez por ter atuado no campo do cinema documentário, ou por ter sido “esquecida” na história do cinema brasileiro, a bolsa Guggenheim concedida a Bahia Pontes não aparece na listagem de artistas de Jaremtchuk (2016), o que evidencia o desencaixe de seu percurso artístico, entre filme documentário e o vídeo na vertente ativista

¹³² Entrevista de Rita Moreira concedida à autora em 10/07/2020.

lésbico-feminista, portanto, de alguma forma, apartado das pesquisas no campo das artes visuais.

Considerando ainda que Bahia Pontes e Moreira deixaram o Brasil num período de intensa repressão às esquerdas e aos dissidentes sexuais, buscando um ambiente liberado para viverem plenamente suas existências, sexualidades e engajamentos políticos, bem como para fomentarem suas ambições artísticas em melhores condições de trabalho, sugiro olhar para a migração da dupla como um “sexílio artístico”, combinando os termos de La Fountain-Stokes (2004) e Jaremtchuk (2016). Neste sentido, essa múltipla busca de Bahia Pontes e Moreira encontrou um lar em Nova Iorque, onde puderam vivenciar suas sexualidades, participar ativamente de militâncias, estimular a criatividade na criação de seus vídeos e construir uma comunidade ao lado de outras mulheres lésbicas e feministas.

A escolha por Nova Iorque diverge do destino de grande parte dos cineastas e dos militantes de esquerda exilados que seguiam para a Europa, mas coincide com a escolha de expoentes das artes visuais como Hélio Oiticica (que recebeu a visita do cineasta Neville D’Almeida, com quem fez as *Cosmococas*, experiência de cinema expandido), Anna Bella Geiger, Lygia Clark e, principalmente, com a opção de intelectuais e artistas brasileiros declaradamente gays como o escritor João Carlos Rodrigues, o curador Fabiano Canosa e do escritor e diretor João Silvério Trevisan.

A escolha por Nova Iorque, atribuída a Bahia Pontes, de acordo com Moreira, informa ainda sobre a mudança nos focos de interesse da cineasta e ensaísta nesse período. Além de ter consciência de que algo muito instigante se passava na cidade com o uso e a disseminação do vídeo, ela teria visto uma fotografia de uma manifestação na qual uma mulher segurava um cartaz com os dizeres: *I’m a Lesbian and I’m proud of it* (Sou lésbica e tenho orgulho disso)¹³³ que despertou sua curiosidade pelo foco de efervescência do movimento feminista e lésbico na cidade. Além da dupla brasileira, mulheres estadunidenses como a escritora lésbica Bertha Harris e estrangeiras como a cineasta belga Chantal Akerman, a filósofa e escritora francesa Monique Wittig, migraram para a cidade no início dos anos 1970 com o desejo de encontrar outras feministas. Para além do contato concomitante com dois dos movimentos em plena ebulição naquele momento, o ativismo lésbico feminista e a difusão da tecnologia do vídeo,

¹³³ Entrevista de Rita Moreira concedida à autora em 10/07/2020.

essa decisão possibilitou a Bahia Pontes e Moreira viverem, como tantas pessoas almejam, o o desejo de viverem um tempo e um espaço queer (HALBESTRAM, 2005).

Figura 14 - ativistas do Gay Liberation Front e Lavender Menace, 1970



Fonte: Diana Davies / New York Public Library, Manuscripts and Archives Division

Figura 15 - Norma Bahia Pontes em Nova Iorque, 1973



Fonte: Acervo pessoal de Catherine Deudon

Tanto a diáspora quanto o lar foram temas de reflexões extensas nos estudos queer para pensar na rede transnacional e multicultural de conexões e agregação de culturas e "comunidades" queer dispersas pelo mundo que compartilham experiências semelhantes de exílio e migração forçada fora de um lar de origem. Essas discussões redefiniram o conceito de "lar" ampliando a simbologia única relativa à família heterossexual e às violências decorrentes desta instituição. (SINFIELD, 2000, AHMED, 2000, AHMED et al 2004)

Embora a palavra 'lar' seja associada com a vida familiar heterossexual e, portanto, considerada a partir de uma perspectiva normativa, Ahmed, Castañeda & Fortie (2004) compreendem que é também um conceito e um local promissor de desafio e subversão para os sujeitos de sexualidade dissidentes. Ao considerar diferentes narrativas de migração queer, Fortie (2004) compreende que, em algumas delas, o lar encontra seu significado no conceito de destino (destino desejável), em vez de origem, e em outras ela sugere que o próprio "lar diáspora" torna possível concepções "queer" estabelecidas de lar de maneiras talvez não acessíveis a todos. Na mesma direção, Sinfield (2000) argumenta que a resolução de afastamento não é um retorno "ao lar", ou um retorno ao passado, mas o movimento para um novo "lar". Dentro dos mundos heteronormativos hegemônicos em que vivemos, lésbicas e homens gays são muitas vezes erroneamente reconhecidos como heterossexuais. Portanto, na medida em que a jornada queer diaspórica é uma jornada de nos vislumbrar além da estrutura do heterossexualismo normativo a conclusão final deste movimento, a chegada final "casa", nunca é alcançada.

Em maio de 1970, dois anos antes de Bahia Pontes e Moreira chegarem à Nova Iorque, o grupo *Lavender Menace*¹³⁴ distribuiu o manifesto *The Woman-Identified Woman* (1970), no *Second Congress to Unite Women*. A publicação do texto, considerado um dos documentos fundantes do feminismo lésbico estadunidense, representou um giro na história do feminismo por tornar pública a opressão que as lésbicas sofriam nas organizações lideradas por mulheres heterossexuais.

¹³⁴ Grupo de lésbicas radicais criado em 1970 cujo nome, *Lavender Menace*, faz referência a um discurso de 1969 no qual Betty Friedan então presidente do *National Organization for Women (NOW)*, descreve as associações entre lesbianismo ao NOW e ao movimento de mulheres como ameaça.

Assim, quando chegaram em Nova Iorque em 1972¹³⁵, Bahia Pontes e Moreira encontraram um cenário no qual as feministas lésbicas e as feministas negras não se sentiam contempladas pelas reivindicações de um feminismo pautado por demandas de mulheres heterossexuais, brancas e de classe médias, a maioria das ativistas do National Organization for Women (NOW). Bahia Pontes tratou de se articular com as associações do movimento gay e outras lésbicas ou mulheres que estavam questionando as principais proposta das lideranças do *Women's Lib*. Essas articulações aconteciam no *Women's Café*, reduto do movimento feminista, onde ela e Moreira conheceram Kate Millet, Ti-Grace Atkinson, Carol Grosberg, Jill Johnston e outras autoras de livros e manifestos feministas que acabavam ser publicados.

O encontro de Bahia Pontes e Moreira com uma subcultura feminista e lésbica vibrante em espaços de sociabilidade como bares, grupos de conscientização e militância, circuito cultural alternativo permitiu que elas se relacionassem com “modos de vida” lésbicos que, de acordo com Foucault (2006), partem de dois sentidos transversais, um vertical, de si consigo mesmo, e da relação com o outro num campo normativo.

Ao longo dos cerca de seis anos que viveram em Nova Iorque, Bahia Pontes e Moreira também estabeleceram interlocuções transnacionais com outras lésbicas e feministas, “conversando entre si através dos oceanos, encontrando suas vozes em uma convergência harmônica global de indignação” (RICH, 2020). Viajavam com certa frequência à Paris, onde passavam temporadas com as companheiras do *Mouvement de Libération de Femmes* (MLF), Syn Guérin e Catherine Lahourcade que também participavam do coletivo separatista lésbico *Vidéa*, um dos vários coletivos de vídeo feminista que surgiram na França no início dos anos 1970, a exemplo dos conhecidos *Video Out* e *Les Insoumuses*¹³⁶.

Essa articulação transnacional em rede contribuiu para as obras de Bahia Pontes, tanto em *Les Antillais/Os Antilhenses*, como nos os vídeos codirigidos com Moreira durante o sexílio

¹³⁵ A data exata de chegada em Nova Iorque é desconhecida, mas uma matéria publicada na Revista Realidade, mostra que ambas trabalharam como pesquisadoras na sucursal de Nova Iorque da Editora Abril em maio de 1972. O Futuro da Cidade, *Realidade*, São Paulo, Ano VII, nº 74, maio de 1974, p. 209. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213659&Pesq=%22Rita%20Moreira%22&pagfis=13013>. Acessado em 12 jul. 2020

¹³⁶ Criado por Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ivana Wieder. Havia outros coletivos de vídeo operando na época, como *Les Cent fleurs*, *Vidéo 00*, *Slon video*, e o coletivo lésbico separatista *Vidéa*, o trabalho de *Vidéo Out* e ainda, o nome do coletivo de distribuição de vídeo 'Mon Oeil'. Para mais sobre coletivos franceses de filme e vídeo MURRAY, 2016; PETRESIN-BACHELEZ & ZAPPERI, 2019.

artístico, cujas narrativas refletem de diversas formas as noções de desenraizamentos e enraizamentos, deslocamentos, migrações e diásporas bem como a dimensão de lar relacionada à construção de um futuro comum traduzido em comunidade em vias de (re)construção enquanto grupo e de visibilização pública. As possibilidades de impressão destas noções na filmo-videografia da diretora se mostraram possíveis graças as diferentes militâncias assumidas ao longo de sua vida, bem como as experiências de migração, exposição ao trauma colonial, vivência cooperativa e ativismo lésbico radical, assim como a elaboração concreta e simbólica de um devir possível para as lésbicas.

LIVING IN NYC

Ao chegaram em Nova Iorque, Norma e Rita ficaram hospedadas na casa de Fabiano Canosa, amigo de Norma dos tempos do cinema Paissandu. Depois se mudaram para um apartamento no Brooklyn e Norma insistiu para que informassem ao governo estadunidense o endereço de seu amigo Paulo Francis, justificando para Rita que nunca se deve dar seu próprio endereço às autoridades.

Pouco tempo depois da chegada, Rita se surpreendeu ao ver Norma no telefone filosofando entusiasmada em ótimo inglês com Ti-Grace Atkinson. Logo também conheceram Kate Millet no Women's Cafè, reduto de feministas e lésbicas separatistas na cidade. Entre os planos que confabulavam estava o assassinato de Norman Mailer, diretor do Village Voice que havia sido condenado pelo esfaqueamento de sua ex-esposa Adele Morales.

Norma adorava sair para dançar na boate *The Duchess*, um bar lésbico em Manhattan.

Num dia de inverno, enquanto gravavam um vídeo nas ruas geladas de Nova Iorque, um homem barbudo se aproximou e se atracou com Norma. Rita continuou segurando o cabo da câmera enquanto se perguntava por que sua companheira estava abraçando aquele homem que aparentava ser um mendigo enrolado em vários cachecóis, xales e blusas.

-Rita, este é o Glauber! apresentou Norma.

...

As coisas que se pode contar, mas não se pode provar. Entre as histórias de quando viviam em Nova Iorque há aquelas que sobreviveram fixadas em *tapes* e outras que se perderam na fragilidade do esquema independente no qual os vídeos de Norma e Rita eram feitos.

Norma e Rita ficaram a fim de entrevistar Yoko Ono que estava numa fase feminista lá pelo meio dos anos 1970. Conseguiram um encontro com a artista e foram até o apartamento no Edifício Dakota. Enquanto Yoko apresentava o local repleto de obras de arte, John Lennon cuidava do filho deles e dos afazeres doméstico, justamente a dinâmica que motivou o interesse de Norma e Rita em entrevistá-la.

Em certo momento, John Lennon entrou na sala em que estavam e Norma estendeu a mão se apresentando “Hi, I’m Norma!”, John apertou sua mão e disse “Hi, I’m John!”. Rita olhou incrédula a naturalidade com a qual Norma se apresentava a Lennon, pois os Beatles eram praticamente a trilha sonora de sua vida. Mas Norma era assim, comprava um carro como quem comprava um punhado de flores, conversava com um mendigo da mesma maneira com que conversava com uma princesa russa, outra figura que conheceram naqueles tempos.

Mulher-exceção

Desde pelo menos outubro de 1972, poucos meses depois de ter chegado em Nova Iorque, Bahia Pontes já abordava o feminismo em entrevistas para a imprensa brasileira. Ela foi destaque de uma matéria publicada na revista *Manchete* intitulada *As Cineastas - O Brasil já teve várias mulheres com câmera na mão (e algumas idéias na cabeça)*¹³⁷. Apesar do título misógino, a reportagem traçou um breve panorama de cineastas mulheres na história do cinema brasileiro destacando nomes como Cléo de Verbera, Doralice Avellar, Gilda de Abreu, Ana Carolina, Regina Jehá, Susana Amaral, Tereza Trautman, Tania Savietto, Rose Lacrete, Marjorie Baum, Silvia Regina, Luna Alkalay, Susana Morais, Gilberta Mendes, Ligia Pape, Gilda Bojunga, Terezinha Muniz e Carla Civelli.

Apresentada como “ex-crítica de cinema”, Bahia Pontes ganhou destaque por ser a única “cineasta brasileira” que já havia trabalhado profissionalmente com *videotape* e porque sua “larga experiência fora do Brasil, a levou a assumir uma posição bem definida com relação à situação da mulher que faz cinema”. A entrevista transcrita na reportagem é a primeira manifestação pública de sua guinada ao feminismo:

A situação da mulher no cinema como em qualquer outro ramo é a mesma. Pode haver exceções como eu mesma, que só tive esse problema uma vez. Mas à medida que você é exceção, está sendo aceita porque trabalha como **homem**. Ou seja, você deixa de ser você, para se tornar, em matéria de capacidade, um **fenômeno equivalente**. (...) Já trabalhei na França e é claro que me sinto melhor, enquanto mulher, em Nova Iorque. Mesmo lá os problemas diminuem, mas não desaparecem. (...) Meu primeiro filme, em **tape**, realizado em parceria com Rita Moreira, tratava de mulheres. Inteiramente rodado em Nova Iorque, com personagens americanas, mostra até que ponto vão os preconceitos da sociedade com relação às mulheres consideradas independentes e donas do próprio nariz. As palavras sexistas e sexismo, muito em voga nos meios feministas americanos, são quase desconhecidas no resto do mundo. **Sexista** é o anúncio baseado na mulher objeto do homem. **Sexista** é o **sex-shop**, é a lei trabalhista que confere o título de chefe-da-família ao homem que, por isso, lhe concede uma redução no

¹³⁷ PEREIRA, Miguel. *As Cineastas - O Brasil já teve várias mulheres com câmera na mão (e algumas idéias na cabeça)*. *Manchete*. Rio de Janeiro. 28/10/1972, p. 132-139. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&Pesq=%22norma%20bahia%20pontes%22&pagfis=289> Acessado em 21/07/2020.

imposto de renda, ainda que a mulher ganhe mais. Sexista é a pobre divisão de todos os valores do mundo em feminino e masculino. (...) O homem fuma tal cigarro, a mulher tem mãos lindas porque usa tal detergente. Gestos mansos são femininos e palavrões são masculinos, e daí por diante. O **sexismo** é o maior inimigo da mulher - feminista ou não. Ela só será libertada, interiormente ao menos quando tiver ultrapassado as regras sexistas. Só quando tentar descobrir o que lhe foi permitido, o que lhe foi negado, enquanto **gente**, sem a tradicional conformação, é que iniciará seu processo de libertação. Enquanto a **mulher-exceção** não perceber que é aceita como fenômeno equivalente (ao homem), ela estará sendo sexista, ou seja, incorporou em sua própria personalidade a depreciação que toda sociedade faz - como regra estabelecida sobre sua categoria: mulher. (grifos do texto original)¹³⁸

Neste relato, que pode ser tomado como uma das primeiras manifestações feministas críticas em relação à desigualdade de gênero no cinema, Bahia Pontes problematiza a ausência de mulheres no meio através do termo "mulher-exceção", a partir de sua própria experiência solitária enquanto mulher lésbica em meio aos diretores e críticos brasileiros do Cinema Novo e dos documentaristas franceses nos anos 1960. Apesar de atentar para a visibilidade das mulheres enquanto categoria e não como "fenômeno equivalente" aos homens, Bahia Pontes teve o cuidado de não referenciar a lesbianidade inclusive quando citou seu primeiro tape com Moreira, sem mencionar o título *Lesbian Mothers*, ou o tema do vídeo de maneira direta. O sentimento de isolamento e desconforto de Bahia Pontes foi aprofundado por Rich (1980) quase uma década depois desta entrevista quando a escritora e poeta estadunidense apontou para invisibilização das lésbicas no local de trabalho. e para a auto-anulação do desejo lésbico em prol de uma performance de heterossexualidade.

Ainda nesta entrevista para a revista *Manchete*, Bahia Pontes introduz o termo sexismo aos leitores brasileiros, criticando o binarismo do feminino *versus* masculino e mostrando sensibilidade para um pensamento não-binário. Sua percepção de que as mulheres "iniciarão seu processo de libertação" quando descobrirem "o que lhe foi permitido, o que lhe foi negado, enquanto gente, sem a tradicional conformação" estava concatenada com o pensamento feminista estadunidense do período.

¹³⁸ Ibidem

Figura 16 - Norma Bahia Pontes na revista Manchete, 1972



Fonte: Hemeroteca Brasileira / Fundação Biblioteca Nacional

Ainda que não seja uma reportagem assinada por Bahia Pontes, sua entrevista como única diretora a assumir em seu discurso um posicionamento abertamente feminista, pode ser compreendida como reverberação do fluxo de ideias feministas internacionais que chegavam ao Brasil através de mulheres exiladas que escreviam como correspondentes internacionais conforme apontou Goldberg (1987). Tanto esta autora como Soihet (2005) destacam as cartas de Bahia Pontes e Moreira publicadas no semanário *Opinião* em 1973¹³⁹ em resposta a uma charge de teor misógino publicada por Millôr Fernandes na revista *Veja*¹⁴⁰ como exemplo de textos feministas divulgados na imprensa alternativa.

¹³⁹ BAHIA PONTES, Norma. MOREIRA, Rita. A Ira das Feministas Contra Millor Fernandes *Opinião*, *Rio de Janeiro*. nº12, 22 a 29 jan. 1973, p.22. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&Pesq=%22norma%20bahia%20pontes%22&pagfis=289> Acessado em 21/07/2020.

¹⁴⁰ Millôr e as nossas grandes reivindicações. *Veja*, São Paulo. Abril, 1973. n. 216, p. 9.

No expediente do semanário *Opinião*, Bahia Pontes e Moreira aparecem de maneira recorrente ao longo de 1973, 1974¹⁴¹ e 1975 como correspondentes em Nova Iorque. Neste período, com exceção dos artigos traduzidos de jornais internacionais, de textos sobre futebol, cultura e da coluna de cinema assinada ora por Sérgio Augusto ora por Carlos Murao (pseudônimo de Jean-Claude Bernardet), os outros textos - com teor político, social e econômico - não eram assinados. Portanto, não é possível precisar quais destes textos teriam sido escritos por elas.

À exceção dos textos não assinados, estão suas publicações mais contundentes as tais cartas em protesto à charge de Millôr Fernandes. O desenho retratava a marionete de uma mulher brasileira sendo controlada por mão e braço nas cores da bandeira dos Estados Unidos sugerindo a manipulação das feministas brasileiras com os dizeres “devemos mostrar aos homens brasileiros a nossa total independência”.

Figura 17 - charge de Millôr Fernandes



Fonte: Acervo revista Veja / Editora Abril

¹⁴¹ Os nomes de Bahia Pontes e Moreira constam no expediente das edições nº 62 (14 jan. 1974), nº 65 (4 fev. 1974), nº 69 (4 fev. 1974), nº 70 (11 mar. 1974), nº 73 (01 abr. 1974), nº 74 (08 abr. 1974), nº 76 (22 abr. 1974), nº 77 (29 abr. 1974), nº 79 (13 mai. 1974), nº 80 (20 mai. 1974), nº 81 (27 mai. 1974), nº 85 (24 jun. 1974), nº 87 (08 jul. 1974), nº 88 (15 jul. 1974), nº 89 (22 jun. 1974), nº 90 (29 jul. 1974), nº 91 (05 ago. 1974), nº 92 (12 ago. 1974), nº 93 (19 ago. 1974), nº94 (26 ago. 1974), nº95 (02 set. 1974) a nº96 (09 set. 1974).

Com abordagem bastante didática e estratégica, a carta de Bahia Pontes, intitulada *Opressão e Liberação* (1973)¹⁴² apresentava o conceito de patriarcado e o Movimento de Liberação das Mulheres (*Women's Liberation Movement*) a partir da perspectiva estadunidense ainda pouco difundido entre as feministas brasileiras. Ao afirmar o feminismo como uma nova opção política, o texto aproveita para trazer um resumo da história do movimento com atualização da militância, defendendo o fim do patriarcalismo e do sistema capitalista.

Para a autora, o feminismo deveria ser encarado como a ação-expressão capaz de liberar as mulheres - enfatizada por ela como metade da população mundial - do isolacionismo e da exploração no casamento monogâmico, conforme a qualificação de Engels, como uma ideologia de exploração da mulher através da produção de trabalhos domésticos não remunerados e da reprodução que garante mão-de-obra ao sistema capitalista, sustentada pela instituição da família nuclear.

Indo além de sua base teórica marxista-socialista e do pensamento dialético, manifestos em seus ensaios dos anos 1960, Bahia Pontes reconheceu a opressão das mulheres nos países socialistas através da manutenção da família nuclear e afirmava que o feminismo abria possibilidades muito além da “contradição dual” que poderia ser reduzida entre capitalismo versus socialismo e patriarcalismo versus matriarcalismo, e que o movimento de mulheres podia realizar uma “revolução total no indivíduo”.

Como forma de aprofundar e complexificar o tema, o texto lança a questão “Igualdade é liberação?” respondida com uma retrospectiva do movimento feminista abordando desde o pioneirismo da reivindicação sufragista à necessidade de liberação da sexualidade feminina, limitada pelo triunfo teórico da psicanálise de Freud, e ainda mostrando a diversidade do movimento com a existência de tendências divergentes do feminismo propagado por Betty Friedan. Para tanto, Bahia Pontes recorre às suas companheiras de movimento, citando Kate Millet (1968) para quem a luta feminista dos anos 1960/1970 deveria se concentrar em abolir os papéis sexuais e família, enquanto estruturas repressoras das mulheres.

¹⁴² BAHIA PONTES, Norma. MOREIRA, Rita. A Ira das Feministas Contra Millor Fernandes Opinião, *Rio de Janeiro*. n°12, 22 a 29 jan. 1973, p.22. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&Pesq=%22norma%20bahia%20pontes%22&pagfis=289> Acessado em 21/07/2020.

Seu texto também apresenta a metodologia dos grupos de “*consciousness-raising*” nos quais um pequeno número de mulheres se reunia para abordar experiências pessoais. Os objetivos desses grupos, conforme ela expõe no artigo, eram: a) abolição da sociedade patriarcal; b) dissolução da família nuclear; c) retomada da sexualidade feminina como política; d) fim dos tabus sexuais da virgindade, adultério e homossexualismo; e) fim do “feminino” e “masculino”: criação de uma nova mulher.

Por fim, ela critica o machismo na América Latina, a naturalização dos papéis sociais impostos às mulheres, crítica feita por Beauvoir ([1947] 1976) – “não se nasce mulher, torna-se” –, provavelmente por ser uma referência difundida entre as brasileiras, e afirma que o Movimento de Liberação da Mulher pretende livrar a mulher de uma existência complementar ao homem através de métodos inovadores perante a política tradicional.

Pouco antes do fim do texto, há um parêntese com muitas reticências indicando que parte do artigo teria sido cortado, ato que Bahia Pontes repudiou na nota *O estudo que havia no lugar dos pontinhos*¹⁴³ publicado após quatro números do semanário. De acordo com a autora, o trecho cortado trazia “parte fundamental” de sua breve exposição sobre feminismo com resultados de uma pesquisa sobre os órgãos sexuais femininos e seu funcionamento, informações que ela recomenda às leitoras interessadas buscarem na leitura de *Sexual Politics*, livro de Kate Millet publicado em 1968.

As manifestações de Bahia Pontes na imprensa brasileira expressaram sua guinada ao feminismo, mas também informaram sobre deslocamentos de seu projeto cine-político. Ao cunhar o termo mulher-exceção, ela manifestou a sensação de outras mulheres que tentavam iniciar suas carreiras naquele momento, como Tizuka Yamazaki, que relatou em entrevista a sensação de claustrofobia e isolamento entre seus pares homens (MARSH, 2012), como Eunice Gutman, que na época recebeu o conselho não solicitado de um cineasta para estudar montagem, pois direção não era para mulheres¹⁴⁴ ou, ainda, como no relato de Solberg, quando reconheceu o tratamento condescendente que recebia dos cinemanovistas¹⁴⁵.

¹⁴³ BAHIA PONTES, Norma. O estudo que havia no lugar dos pontinhos. Opinião, *Rio de Janeiro*. nº17 26 fev. a 04. mar. 1973, p.23. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&Pesq=%22norma%20bahia%20pontes%22&pagfis=409> Acessado em 21/07/2020.

¹⁴⁴ Entrevista de Eunice Gutman concedida à autora em 20/10/2020.

¹⁴⁵ Aula magna de Helena Solberg em 14/03Mostra Retrospectiva Helena Solberg no CCBB Rio de Janeiro

Ironicamente, o termo crítico de Bahia Pontes foi parafraseado e atualizado na historiografia do cinema brasileiro, e o conceito foi apropriado de forma recorrente na imprensa hegemônica que ao longo do século declarou diversas vezes o pioneirismo das mulheres brasileiras no cinema como uma novidade constante. Este gesto invisibilizou outras mulheres, sobretudo aquelas de sexualidade desviante como Bahia Pontes e Norma Bengel ou ainda heterossexuais que primavam por sua liberdade sexual sem se sujeitar às morais dos diretores, como foi o caso de Helena Ignez. No caso de Bahia Pontes, Bengel e Ignez é interessante observar é que se dispersaram do núcleo Cinema Novo antes da decaída do “movimento”.

Bengel e Ignez foram banidas por romperem a aliança da heterossexualidade com os diretores cinemanovistas e se engajaram em outros projetos. A primeira fora do Brasil e Ignez com o “cinema marginal”. Bahia Pontes e Solberg migraram para os Estados Unidos no início dos anos 1970, em condições distintas, e continuaram suas carreiras deslocando-se para o documentário feminista e em realização colaborativa. Bahia Pontes assinou seus vídeos em codireção com Rita Moreira e Solberg realizou seus filmes no âmbito do coletivo *Women's Film Project*. A partir deste ponto, a trajetória das duas diretoras diverge.

RECUSA ÀS ALIANÇAS

Apesar da diferença de idade Paulo Freire teria se apaixonado por Norma nos anos 1960. Parece que um dia ele avançou com aquela barba enquanto Norma disse: “Não, não, não, você está enganado”. Carlos diz que era público e notório que Norma era lésbica ainda que não fosse algo que se falasse. Bigode também confirma, e embora sentisse atração por homens, diz que nunca ficou confortável em abordar esse assunto com ela. Pelos comentários que ouvia, Rita acredita que os caras do Cinema Novo sabiam que Norma era lésbica a partir de uma história que Irede contou. Quando estava chegando na Editora Abril, a jornalista disse para um conhecido que estava esperando Norma. O rapaz, um editor todo moderno, queridinho, intelectual da patota do Cinema Novo, surpreso perguntou: Norma Bengell? -Não, Norma Bahia. – disse Irede. Com desprezo, o rapaz disse: “ah esta é lésbica”. (como se a outra não fosse). Ser lésbica naquele tempo era algo horrível, lamenta Rita.

--

Eram os anos 1960, Norma estava com os lábios machucados. Um deles que não era diretor mas era um jornalista-crítico, um que era parte deles, usando sua força física, empurrou Norma para baixo e obrigou-a a chupá-lo. Aquilo foi ainda mais desagradável pelos lábios feridos de Norma. Se esta história aconteceu, posso nomeá-la estupro apesar de me ter sido contada como “sexo forçado”. Sinto por não terem revelado o nome do estuprador para que eu pudesse escrever aqui, aliás pediram que eu não mencionasse essa história, mas eu desobedeci.

A libertação das mulheres é um roteiro lésbico

A partir da década de 1960, ativistas, militantes e cineastas independentes reivindicaram a criação de imagens dos movimentos sociais dos quais participavam para fomentar novas formas de representação das comunidades historicamente sub representadas nos meios midiáticos. Essa tomada de consciência e de poder através da câmera aconteceu no suporte filmico com a popularização do formato de 16mm e no vídeo portátil, recém inventado naquele momento.

Importante vetor de circulação de ideias num contexto de transformações sociais radicais de comportamento e mentalidade, o lançamento da câmera portátil Sony Portapak representou a ampliação de acesso aos meios de produção das imagens em movimento revolucionando a relação entre produtores de conteúdo e espectadores, até então considerados apenas espectadores passivos. À medida que subvertia a dinâmica dos meios de comunicação de massa, a difusão do vídeo alçou novos atores à função de diretores. Assim, ativistas de movimentos sociais como *Black Panthers*, feministas e outros grupos sociais minoritários se apropriaram do suporte para criar audiovisuais com pautas e mensagens políticas a partir de um ponto de vista corroborado pelos grupos nos quais militavam¹⁴⁶.

O uso do vídeo, sobretudo nos Estados Unidos e na França, no contexto das manifestações do fim dos anos 1960, permitiu experimentar novas formas de documentário,

¹⁴⁶ Para mais sobre esse contexto a partir de textos fundantes ver: "The Third Revolution." *Sight and Sound*, Winter 1970; Charles Harrison. "Art on TV." *Studio International*. January 1971; Michael Shamberg. "Guerrilla Television." *Print*. January 1972; Patricia Sloan. "Video Revolution." *Art & Artists*, March 1972; Douglas Davis. "Video Obscura." *Artforum*, April 1972; Bruce Kurtz. "Video is Being Invented." *Arts Magazine*, December 1972; Axel Madsen. "Video." *Sight & Sound*, Summer 1973; A. Reveaux. "Technologies for the Demystification of Cinema." *Film Quarterly*, Fall 1973; John Perrault. "Para-Television Daydreams." *Village Voice*, October 11, 1973; Robert Arn "Form and Sense of Video" *Artscanada*, October 1973; Robert Arn "Michael Snow and video: the archeology of image." *Artscanada*, October 1973; Carol Zemel. "Women and Video." *Artscanada*, October 1973; Russell Connor. "A is for Art, C is for Cable." *American Film Institute Quarterly*, Fall 1973; Judy Hoffman, Lily Olliger, Anda Korsts. "Chicago Women's Video Festival." *Women and Film*, 1974; Kyoko Michishita. "Tokyo - New York Video Express." *Women and Film*, 1974; Pat Sullivan. "The 2nd Annual Women's Video Festival." *Women and Film*, 1974; J. Chittock. "Future playback: the new technologies." *Sight & Sound*, Spring 1976; Rosalind Krauss. "Video: The Aesthetics of Narcissism." *October*, Spring 1976; S. Hall. "Television and Culture." *Sight & Sound*, Autumn 1976; Bruce Kurtz. "Artists Video at the Crossroads." *Art in America*, January 1977; Deirdre Boyle "It Was Video, Video, Video At Athens Festival." *Afterimage*, February 1980. Ainda muito material sobre o tema está disponível no *The Early Video Project* que pode ser acessado em www.davidsonfiles.org/Videobooks.html#anchor22605929

arte e ativismo. A "televisão guerrilla" (GEVER, PARMAR & GREYSON, 1993; BOYLE, 1997) ajudou a estabelecer e ampliar as vozes de mulheres, negros, indígenas, imigrantes e trabalhadores e outros grupos.

Figura 18 - Rita Moreira e Norma Bahia Pontes em Nova Iorque, 1977



Fonte: Acervo Pessoal Rita Moreira

A partir dos anos 1970, o feminismo, com fôlego renovado desde o fim da década anterior, e o vídeo, que havia sido recém inventado de mãos dadas, se desenvolvendo juntos e compreendendo suas estéticas, políticas e abordagens. A utilização do filme e do vídeo nos grupos feministas dos países do norte global, sobretudo na França, Inglaterra e nos Estados Unidos se caracterizou pelo apelo urgente em reivindicar novas formas de relações coletivas como exigência política e pelo surgimento de uma política feminista com o poder da ação coletiva nos espaços públicos e domésticos, sob a forma de grupos de conscientização (MILANO apud BETANCOURT, 1973). Os filmes e vídeos feministas tinham o desejo de representar a diversidade das mulheres através de seus modos de vida distintos, gestos,

orientação sexual, feminilidade, raça, classe, e apresentá-las como sujeitas mais complexas que a representação objetificada reiterada pelo cinema clássico e pela televisão. Com isso, valorizou-se uma nova ordem de iconografias cinematográficas, conotações e uma variedade de assuntos.

Neste contexto, houve o aumento das produções dirigidas por mulheres, bem como a organização de uma série de mostras e festivais específicos e com a missão de dar visibilidade para a presença das mulheres no audiovisual (RICH, 1998). Da mesma forma, proliferaram os centros de mídia e vídeo¹⁴⁷ na costa leste estadunidense, notadamente na região de Nova Iorque (BOYLE, 1997). Em 1972, foi organizada a primeira edição do *New York Women's Video Festival*, e publicado o primeiro número da revista *Women & Film*, além de dossiês especiais sobre o tema em revistas como *Take One* e *Film Library Quartely*. Ainda, iniciativas semelhantes pulularam em outras partes do mundo como o *Toronto Women and Film Festival* em 1973, a Bienal de Veneza e a mostra *As Mulheres e o Cinema* em 1974, o *Festival Mulheres/Filmes* em Paris e na Itália, o *Colóquio Internacional As Mulheres no Cinema* em 1975, além de tantos outros festivais dedicando mostras especiais à temática da mulher no audiovisual.

Entre os grupos feministas, havia uma compreensão de que o suporte do vídeo aportava uma abordagem mais radical às obras, como nota Murray (2021), ao destacar o manifesto final de *Maso et Miso vont en bateau* do grupo francês *Les Muses s'amuse*¹⁴⁸ como evidência desta radicalidade: “nenhuma imagem televisiva quer ou é capaz de nos representar. Nós nos expressamos com vídeo”¹⁴⁹. Neste sentido, houve uma predisposição dos coletivos em utilizar o vídeo como único meio capaz de fornecer uma linguagem emancipatória, disruptiva e de reinvenção da política hegemônica, branda e diluída que vinha se tornando o próprio feminismo liberal nos meios hegemônicos:

¹⁴⁷ Alguns destes centros foram utilizados na realização dos vídeos de Bahia Pontes e Moreira como *Dawson College* (Montreal, Canada) e *Artists' TV LAB Rhinebeck*. Em entrevista concedida a autora, Ariel Dogherty também citou a proliferação destes centros de vídeos.

¹⁴⁸ Coletivo formado por Carole Roussopoulos, Daphne Sayrig, Ioana Wieder e Nadja Ringart

¹⁴⁹ No televisual image wants or is able to represent us. We express ourselves with video

As limitações do videotape em comparação com os filmes são bem conhecidas: é menos nítido, tem uma gama de tons mais estreita e a tela de televisão através da qual é projetado carece de toda a monumentalidade envolvente dos filmes. Além disso, o equipamento de videocassetes coloridos ainda está na sua infância tecnológica e é bastante caro, portanto, a maioria do trabalho em vídeo é em preto e branco. Ironicamente, justamente quando o filme se tornou um meio tão sensível e deslumbrante, um número crescente de pessoas animadas com as fitas de vídeo nos apresenta trabalhos que nos parecem visualmente grosseiros.

Mas o filme é um meio difícil de dominar e as vantagens do videotape – seu baixo custo e facilidade de operação – são esmagadoras e irresistíveis. Além disso, o meio filmico é difícil de ser penetrado, extraordinariamente para as mulheres.¹⁵⁰

Ainda, o vídeo tinha a vantagem de ser um formato de tela pequena tal qual o grande público ou os espectadores (de tv) estavam acostumados no uso diário, o que potencializava a possibilidade de distribuição alternativa do vídeo, revolucionando o sistema de distribuição audiovisual com a proposta de descentralização através da exibição em centros comunitários, televisões públicas, estações afiliadas, TV a cabo e de grande incentivo financeiro governamental para a organização de centros de mídia e vídeo (GEVER, 1983).

Uma vantagem fundamental do vídeo era sua capacidade de reprodução instantânea, o que significava que, ao contrário do que acontece com os filmes, os videomakers não precisavam processar seu material para que seus sujeitos pudessem ver o que havia sido gravado - este imediatismo construiu uma sensação de confiança entre aqueles que estavam sendo filmados e os videomakers, sem a qual o vídeo não poderia ter sido feito. Outra vantagem relacionada foi a relativa discricção do vídeo, que ocupava menos espaço e exigia menos equipamento do que o filme. Esses vídeos eram frequentemente feitos ao ar livre usando luz natural, e os videomakers podiam operar tomadas contínuas de 30 minutos. A principal vantagem, em particular para as feministas, era que era um meio relativamente novo que ainda

¹⁵⁰ *The limitations of videotape in comparison with films are well-known: it is less sharply clear, has a narrower range of tones, and the television screen through which it is projected lacks the all-encompassing monumentality of the movies. Further, color videotape equipment is still in its technological infancy and is quite expensive, so most work in video is black and white. Ironically, just when film has become such a sensitive and gorgeous medium, increasing numbers of people excited about videotape are presenting us with works which strike us as visually crude. But film is a tough medium to master and the advantages of videotape--its cheapness and facility of operation--are overwhelming and irresistible. Also, film is hard to break in to, extraordinarily so for women.* HOLDER, Maryse. Women's Video Festival. Off Our Back. p. 18. Out. 1972 Disponível em: <http://vasulka.org/archive/Kitchen/KWVF/WVF004.pdf> Acessado em 15/04/2020.

não tinha sido apropriado pela mídia convencional e suas estruturas patriarcais e, portanto, estava em oposição às indústrias cinematográficas e televisivas dominadas pelos homens.

No entanto, a maioria dos vídeos seria exibida em pequenos monitores de televisão, às vezes vários em uma sala, com pessoas falando alto, se movendo entre as telas, se aglomerando para ver melhor, ou vagueando pela metade do documentário, os movimentos da câmera na mão também refletem a facilidade do *zoom in/out*, confiando em sua portabilidade para os longos períodos de tempo - devido à falta de equipamento de edição - e resultando em um olhar que vacila em constante fluxo entre os corpos, mudando de direção de forma inesperada, e, assim, potencialmente criando novas conexões e formas de relação. Por exemplo, a clássica edição de tiro/retrocesso, que implica a comunicação entre duas pessoas de frente uma para a outra, nunca ocorre nestes vídeos ativistas; as conversas fluem em uma direção totalmente diferente. A respeito destas dificuldades de exibição Susan Milano, organizadora do *I Women Video Festival* declarou:

Não há glamour no formato de meia polegada¹⁵¹. Os fabricantes de vídeo de meia polegada estão trabalhando no vácuo, pois há poucos lugares para mostrar seu trabalho. Não é possível exibir na televisão comercial; os poucos pontos de venda são a TV a cabo, uma escola ou situação particular ou uma sala de vídeo.¹⁵² (MILANO apud BETANCOURT, 1973)

Para Bahia Pontes e Moreira, o vídeo meio polegada também representava possibilidades inéditas e impraticáveis para realização de seus projetos frente à estrutura do cinema, conhecida por Bahia Pontes, e do jornalismo, conhecido por Moreira. Comparando as possibilidades entre os meios, Bahia Pontes chegou a declarar que, quando “fazia cinema (documentários) sonhava com um dia que pudesse usar a câmera com a mesma facilidade, a mesma liberdade, com que usava uma caneta para escrever. Videotape é para mim quase que 70% desse sonho realizado”¹⁵³. Moreira, por sua vez, declarou que o vídeo pareceu perfeito por

¹⁵¹ O formato meia polegada corresponde ao tape de meia polegada, conhecido também como fita *Open Reel* 1ª geração.

¹⁵² *There is no glamour in half-inch. Half-inch video makers are working on a vacuum, as there are few places to show their work. One-half inch cannot be shown on commercial television; the few outlets are Cable TV, a school or private situation or a video theatre.*

¹⁵³ BAHIA, Norma. Com o vídeo dá para “escrever”. Folha de São Paulo, São Paulo, 01/01/1978, p. 39.

ser “extremamente mais econômico que o cinema, pelo seu “tempo” e pelo tipo de “sentimento” que provoca”¹⁵⁴:

podíamos rodar um tape por meia ou mesmo uma hora sem interrupção; o tape enquanto está rodando já pode ser considerado produto final pois dispensa totalmente o laboratório, sendo que a pós-produção resume-se à montagem, feita eletronicamente. Sim, ele provou ser o nosso meio, o meio capaz de nos ajudar a produzir como gostamos: gente de verdade, dizendo coisas de verdade, em situações reais, montadas de maneira como nós desejamos e não como desejam os diretores da empresa (...). (MOREIRA apud COSTA, 1977)

A possibilidade de realizar documentários em dupla com uma câmera portátil, sem processamento de negativos e sem a exaustiva tarefa de convencer os homens sobre o valor de suas ideias, representava emancipação em relação a experiência pregressa de Bahia Pontes na década anterior. Por esses motivos, escolheram o vídeo e a radicalidade oferecida pelo suporte naquele momento para criarem seus documentários de forma mais coerente.

Juntas, Bahia Pontes e Moreira, buscaram um caminho underground e independente que se manifesta na performance de uma de suas colaboradoras, a performer Forest Hope em *She Has a Beard* (1975). Quando uma mulher nas ruas de Nova Iorque pergunta para qual emissora estão gravando o tape, Hope responde que se trata de um projeto independente e diante da insistência da mulher em saber para quem estão fazendo aquele documentário, Hope responde: estamos fazendo para nós mesmas!

A resposta de Hope informa sobre a colaboração e a relação de confiança entre as diretoras e as sujeitas retratadas como identifica Lesage (1978, p. 514), ao analisar a produção de documentário feminista do período. De acordo com a autora, a identificação mútua ou partilha de objetivos políticos entre diretoras e retratadas desloca as estratégias do cinema *vérité* ou cinema direto para uma perspectiva que “coloca a cineasta em uma relação mútua e não hierárquica com seu sujeito (tais filmagens não são vistas pelo ato do artista masculino de

¹⁵⁴ MOREIRA, Rita IN: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Espaço B: Norma Bahia, Prêmio Guggenheim / Rita Moreira. São Paulo: MAC USP 1977. 2p. Impresso, português, 2 páginas.

"apreender" o sujeito e depois apresentar sua "criação") e indica o que ela espera que seja sua relação com seu público"¹⁵⁵ (LESAGE, 1978, p. 515).

Da mesma forma, Gever (1983) aponta que prevalecem nos vídeos feministas fortes influências do telejornalismo e do cinema direto, apesar das obras não apresentarem uma estética uniforme entre si. De acordo com a autora, a abordagem estética no estilo direto presente em muitos dos vídeos permitia uma aproximação pessoal e emocional para tratar de termos da realidade social. Ainda, Rich (2020) nota a prevalência de 'documentários do tipo 'faça você mesmo' como a única maneira de transmitir informação no universo pré-cabo/internet universo do monopólio da televisão"¹⁵⁶.

Do ponto de vista formal, as produções se caracterizavam pela estrutura linear, estética realista, a recorrência biográfica ou do retrato de uma "mulher forte" compartilhando sua experiência, e ainda pouca maleabilidade do meio cinematográfico (LESAGE, 1978, p. 508).

Com relação aos temas correntes no feminismo daquele período e território, estão a sexualidade (*Women on Sex: A conversation, Women's Video Collective*, 1972), a maternidade e a saúde das mulheres (*Single Women Raising Families, West Side Video*, 1972; *Self Health*, 1974), papéis de gênero e identidades dissidentes (*Transsexuais, Susan Milano*, 1971), estupro ou outros tipos de abuso (*Janie's Jani, Geri Ashur e Peter Barton*, 1971), conformação social da mulher (*Growing up Female, Julia Reichert e James Klein*, 1971), desigualdade de gênero (*Woman's Film, Louise Alaimo, Judy Smith, Ellen Sorrin*, 1971) além dos vídeos de Wendy Appel, Rita Ogden, Eleanor Boyer e Karen Peugh.

No mapeamento e na identificação da produção feminista elaborada até hoje, foi dedicada maior atenção aos documentários feministas em filme e, mais recentemente, algumas

¹⁵⁵ *It is the artistic analogue of the structure and function of the consciousness-raising group; Furthermore, it indicates to the filmmaker a certain reason to be making the film, a certain relation to her subject matter and to the medium, and a certain sense of the function of the film once released. The narrative deep structure sets the filmmaker in a mutual, nonhierarchical relation with her subject (such filming is not seen as the male artist's act of "seizing" the subject and then presenting one's "creation") and indicates what she hopes her relation to her audience will be. (p. 515)*

¹⁵⁶ "a reminder that DIY documentary like this was the only way to transmit information in the pre-cable/internet universe of monopoly television." coincidindo com um momento global de dura política e indignação contínua." RICH, B. Ruby After Optimism: For The Forum at Fifty The Banner of a Feminist Vision. Arsenal Disponível em www.arsenal-berlin.de/en/berlinale-forum/magazine/after-optimism.html. Acessado em 14/02/2020.

iniciativas tratam de olhar para os vídeos e videomakers feministas do período, como é o caso do projeto *Guerrilla Television Network*¹⁵⁷ (Universidade de Chicago).

De forma mais específica, parte desta vasta produção videográfica, entre os quais se incluem os vídeos de Bahia Pontes e Moreira, podem ser compreendidos como uma experiência predecessora do que Patricia White (2008) designou Cinema Menor Lésbico (*Lesbian Minor Cinema*). Partindo da noção de literatura menor de Deleuze e Guattari, na modificação de Alison Butler no contexto do cinema feminino, White entende que o qualificador “menor” ressoa como “queer”, opondo-se ao dominante, ou seja, aquele que “desterritorializa” a sexualidade e a expressão; aqueles ou aquelas que, por não serem parte do grupo dominante, teriam mais a possibilidade de expressar outra comunidade possível, de forjar os meios para outra consciência e outra sensibilidade.

Esta produção é caracterizada por filmes em formato curto, de baixo orçamento ou de pequeno porte, com recursos limitados empregados de forma politizada, com narrativa e abordagem mínimos em práticas autorais para criar formas de inscrição de desejo. Não raro apresentam “enunciação coletiva”, relativa pobreza de meios para produção, característico potencial político abordando o “menor” como um sujeito da sexualidade. De acordo com White (2008), essa noção reenquadra a questão da relativa escassez de longas-metragens lésbicos, olhando para obras que implantam uma certa 'pobreza' - em termos de meios de produção ou abordagem estética - a fim de desviar a demanda do público por histórias familiares, finais felizes, prazeres repetíveis, garantias de identidade. Suas práticas representam a interseção de autoria e público, forma e assunto, desejo e identificação de maneiras cruciais e suas jovens protagonistas femininas, ativamente se engajam no processo de exclusão pelo *mainstream*, inclusive como opção política.

A intervenção de White (2008) com cinema menor lésbico, entendida aqui como vídeo menor lésbico, tanto desafia noções patriarcais de sociabilidade como uma prática predominantemente masculina quanto intervém no campo de pesquisa crescente de filmes caseiros, no qual a produção de filmes LGBT+ tende a ser posta de lado. A respeito dessa

¹⁵⁷ Um consórcio de pesquisadores da Universidade de Chicago, bibliotecários e arquivistas e realizadores parceiros criará a *Guerrilla Television Network* para preservação e apresentação da história da *guerrilla television*. O projeto de três anos digitalizará 1.015 fitas de vídeo produzidas de 1967 a 1979 conforme informado em <https://news.uchicago.edu/story/hidden-history-guerrilla-television-uchicago-scholars-preserve-decades-old-videos>

produção, Cvetkovich (2003) afirma que, enquanto gays, lésbicas e transexuais foram de fato criminalizados e patologizados ao longo da história, filmes caseiros LGBT+ e filmes amadores são um meio importante para diversificar a narrativa pública, mostrando vidas LGBT+ vividas além dos discursos legais e médicos. As imagens registradas nos vídeos de Bahia Pontes e Moreira tem a dimensão afetiva constituindo um arquivo de sentimentos (CVETKOVICH, 2003) gravados nos *tapes* através de memórias, experiência e imagens do afeto lésbico, em grupos de conscientização, aulas de autodefesa, marchas em protesto, vida comunitária.

No mesmo sentido, Brunow (2019) clama para o estranhar (*queering*) das memórias audiovisuais que circulam na sociedade afim de diversificar as narrativas do passado e contribuir para a polivocidade da memória cultural visto que “os filmes caseiros e amadores têm a capacidade de combater as representações estereotipadas da mídia e de esculpir espaços discursivos para vidas queer”¹⁵⁸ (BRUNOW, 2019).

¹⁵⁸ *As a means of self-fashioning, home movies and amateur films have the capacity to counter stereotypical media representations and to carve out discursive spaces for queer lives*

Figura 19 - Norma Bahia Pontes (1977)



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

Figura 20 - Norma Bahia Pontes com a Sony Portapak (1977)



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

5. REENCONTRO COM NORMA BAHIA PONTES: *VIDEOMAKER* LÉSBICA

No contexto da popularização do vídeo e da efervescência do movimento de libertação das mulheres em Nova Iorque, Bahia Pontes e Moreira realizaram mais de uma dezena de curtas-metragens videotapes¹⁵⁹, alguns deles com temática lésbica e feminista, que foram exibidos em canais de TV a cabo, centros culturais, eventos, universidades nos Estados Unidos e Canadá (ver anexo para lista completa). Estes vídeos não apenas registraram o estilo de vida de mulheres lésbicas e feministas, mas estabeleceram uma mídia participativa, ampliando o repertório cultural na história das imagens em movimento sobre esses modos de existência.

Para aprender a nova tecnologia, Bahia Pontes e Moreira cursaram o “6472 *Half Inch Video Documentary Workshop*”¹⁶⁰, um curso de seis meses na *New School for Social Research*, direcionado a profissionais iniciados na área da comunicação. De acordo com Moreira, a escolha partiu de Bahia Pontes assim como o tema do curta-metragem *Lesbian Mothers* (1972), apresentado como trabalho de conclusão.

Assim, estabeleceram uma parceria afetiva e criativa realizando os vídeos em codireção, sendo Bahia Pontes responsável pela câmera e Moreira pela edição do texto das entrevistas, o qual era ponto de partida para o árduo processo de montagem analógica que realizavam juntas. O sustento financeiro vinha do trabalho como correspondentes internacionais e de traduções para publicações brasileiras. Além destes fatores, a autonomia de Bahia Pontes e Moreira decorre também da situação financeira estável quando deixaram o Brasil. Bahia Pontes havia ganho muito dinheiro fazendo publicidade e Moreira era editora no grupo Abril.

Em 1974, a bolsa que Bahia Pontes recebeu da Fundação Guggenheim possibilitou a compra de uma câmera Sony Portapak e fitas de meia polegada (primeira geração) que foram utilizadas para produzir a série *Living in New York City* da qual originalmente faziam parte oito

¹⁵⁹ Em entrevista datada de 1983, Norma menciona 13 vídeos codirigidos com Rita Moreira, no entanto esta pesquisa localizou vestígios e menções de apenas 10 vídeos além de *Looking for the Amazons* (1977). COELHO, Lília. Seção Videomania: Uma crítica de cinema vira produtora de independente de vídeo. *Jornal do Brasil*, 01/05/1983, p.10 Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=62135 Acessado em 15/10/2020.

¹⁶⁰ BAHIA PONTES, Norma – Curriculum (1975). Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

vídeos sobre “ecologia da cidade e seus personagens”¹⁶¹ e cujo objetivo era mostrar o meio ambiente da metrópole nova-iorquina.

Abordando temas como maternidade lésbica, feminismo lésbico, vida comunitária entre mulheres, autodefesa, partenogênese, emancipação e agência das mulheres, padrões de feminilidade, esses videotapes compõem um retrato amplo da lesbianidade “como uma possibilidade, um senso de autoconhecimento, um modo de socialidade e de relacionismo”¹⁶² (MUÑOZ, 1996, p.6), gesto audiovisual ainda sem precedentes naquele momento. Na história das imagens em movimento realizadas por mulheres assumidamente bissexuais ou lésbicas, os vídeos de Bahia Pontes e Moreira, ao lado de diretoras como Connie Beeson, precedem a obra de Chantal Akerman, Barbara Hammer e Su Friedrich, informando que as figurações lésbicas no audiovisual desta geração estavam presentes antes mesmo de 1974, quando tais diretoras dirigiram seus primeiros filmes.

Murray (2021) afirma que o treinamento ou a experiência na indústria cinematográfica ou televisiva definira o trabalho de muitos coletivos feministas de vídeo nos anos 1970, dando-lhes uma visão completamente diferente sobre o propósito de filmar ou gravar - não para produzir um produto acabado, mas para capturar momentos fugazes, muitas vezes desfocados, trêmulos, com uma urgência que transmitia uma mensagem clara: não confie em nada que você veja na televisão.

Este fluxo contínuo de imagens informa também sobre a perecibilidade dos vídeos. Moreira afirma que alguns dos vídeos codirigidos com Bahia Pontes foram feitos com sobras de outros materiais captados com finalidades diversas. Há imagens repetidas em *Walking Around* e *Born in a Prison*, por outro lado vídeos inteiros como *International Woman's Day*, *Another Crime next door* e uma entrevista com Yoko Ono, além das sobras de fita se perderam completamente.

No caso de Bahia Pontes, a experiência prévia em cinema pode ter contribuído para menos desfoques e imagens trêmulas, e inventividades estéticas tributárias dos cinemas novos, contexto no qual ela iniciou sua carreira. Marcas de sua experiência pregressa podem ser vistas na extrapolação do estilo de entrevistas tipo *cinema vérité*, no registro direto para

¹⁶¹ BAHIA PONTES, Norma. Curriculum (1975) Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

¹⁶² *as a possibility, a sense of self-knowing, a mode of sociality and relationality*

além de eventos políticos e institucionais como manifestações e passeatas e ainda uso reflexivo da voz para os créditos em *Lesbianism Feminism* e *The Apartment*. Os vídeos de Bahia Pontes e Moreira também diferem dos filmes analisados por Lesage, justamente por atender a expectativa de problematização no espaço público e isso se deve a uma concepção de cinema forjada na militância política de esquerda aliada à formação e a experiência de filmagem em Paris.

Rosa (2017), Nunes (2019) e Grimaldi & Tristão (2021) aderem à teoria queer ou *cuir* para encaixar as obras de Bahia e Moreira em suas ferramentas de análise. Bessa (2015), por sua vez, o faz consciente dos riscos e complicações em adotar perspectivas respectivamente feminista-queer e cuir justificando a busca por uma primorosa investigação “inquieta sobre sexualidade, erotismo, corporalidade, prazer, gênero, que problematize e polemize nossas certezas sobre as identidades que julgamos conhecer ou pertencer.” (BESSA, 2015, p. 75). A autora afirma que *Lesbian Mothers*, *She Has a Beard* e *The Apartment*:

constituem uma investigação visual e poética na microfísica das relações de poder que constituem gênero e sexualidade como um sistema marcado por desigualdades e opressões, em um momento histórico no qual estas questões emergiam com a centralidade que tiveram nas narrativas, capturadas, com uma sensibilidade ímpar, pela câmera nada amadora de Rita Moreira e Norma Bahia.” (BESSA, 2015, p. 84)

Moreira, que segue adepta ao feminismo radical, se opõe à perspectiva queer para examinar seus vídeos. Sua resistência em reconhecer a própria obra, codirigida com Bahia Pontes, como pertencente a uma manifestação queer talvez remeta ao receio apontado por Castle (1993) com o uso deste termo como um “pseudo-guarda-chuva para dissidências sexuais, encobrendo as lésbicas, bissexuais e transsexuais e remetê-los à gigante letra G” (p. 12).

No cinema, essa questão foi retomada por Rich (2013) quando atentou para a invisibilidade lésbica e a desigualdade de oportunidades no protagonismo dos diretores gays em detrimento das lésbicas durante o frenesi do *New Queer Cinema*, no início dos anos 1990.

Desta maneira, proponho uma análise dos filmes codirigidos pela dupla a fim de compreender a estética, as abordagens e o posicionamento político-histórico-territorial das obras utilizando a estratégia da justaposição a outros filmes, ou seja, posicionando próximo

com intuito de observar contrastes e aproximações. Com isso, espero conseguir olhar para esta produção tanto em perspectiva como no contexto da comunidade lésbica, e ainda estabelecer as diferenças fundamentais dentro do próprio eixo do feminismo e do cinema.

Figura 21 - Bahia Pontes com a câmera e Moreira, Nova Iorque, 1973



Fonte: Acervo pessoal de Rita Moreira

*Lesbian Mothers (1972, 27')*¹⁶³

Os direitos reprodutivos e a maternidade eram questões presentes em livros e em discussões nos grupos de conscientização organizados pelo movimento feminista estadunidense desde o final dos anos 1960. A organização de espaços seguros de discussão e sensibilização para estes temas permitiu a muitas mulheres casadas e mães, vivendo sob a heterossexualidade compulsória¹⁶⁴ (RICH, 1980), iniciar um processo profundo de reconhecimento de seus desejos, podendo então repensar seus casamentos e maternidades. Algumas destas mulheres perceberam sua orientação sexual além da heterossexualidade e decidiram viver de forma pública como bissexuais e lésbicas. No entanto, assim como as lideranças e as estratégias combativas do feminismo naquele momento, a maioria dos livros, publicações e discussões eram heterocentradas e abordavam as questões das mulheres, inclusive a maternidade, sob perspectiva da heterossexualidade.

Nesse contexto, Bahia Pontes e Moreira participaram de um encontro de mães lésbicas no qual perceberam que essas mulheres enfrentavam a discriminação sexual do sistema jurídico e da sociedade. Dessa forma, decidiram criar *Lesbian Mothers*, um documentário que abordava a maternidade a partir de uma perspectiva lésbica através do registro da experiência de mães lésbicas.

O vídeo se inicia com uma montagem de depoimentos femininos sobre a possibilidade da maternidade lésbica sobre fundo preto. O preto dá lugar à imagem de uma mulher de perfil, em plano médio, que parece responder a uma pergunta. Sua opinião é contrária. Corta para apresentação do filme, título LESBIAN MOTHERS sobre fragmento de corpo nu em primeiro plano. Uma longa sequência de sexo e afeto lésbico na qual duas mulheres se amam ao som de *Just Like a Woman* na voz de Nina Simone se segue. As carícias, os beijos e o toque filmados por Bahia Pontes através de *close-ups* e planos detalhes criam uma representação íntima e afetiva da relação emoldurando o sexo em detalhes, aguçando o desejo do extracampo e, ao

¹⁶³ O vídeo pode ser encontrado no acervo pessoal de Rita Moreira, que gentilmente disponibilizou em seu canal no youtube através do link: https://www.youtube.com/watch?v=N76wudd_IP4

¹⁶⁴ Rich argumenta que a heterossexualidade, assim como a maternidade, a exploração econômica e a família nuclear devem ser analisadas como instituições políticas sustentadas por ideologias que diminuem o poder das mulheres.

mesmo tempo, soando como uma poderosa afirmação de que aquele sexo transborda qualquer enquadramento, assim como os detalhes dos corpos que extravasam o quadro.

A afirmação ganha ainda mais contorno tendo em conta que a cena de amor, protagonizada por Olga e Michele, amigas das diretoras que toparam dividir a experiência íntima diante da câmera, É uma resposta ao breve comentáriolésbofóbico da mulher entrevistada, contrária à maternidadelésbica, primeira figura a aparecer no vídeo.

A iconografia de sexolésbico criada por mulheres declaradamentelésbicas era muito restrita em 1972 e nem mesmo a imprensa alternativa conduzida por homens reconhece a originalidade destas representações. O Village Voice publicou que *Lesbian Mothers* era um documentário inteligente composto por entrevistas e por imagens de afeto com crianças, porém criticou o fim do *tape* pela “infinidade de pelos púbicos”, relativizando que “as cenas sexo ou de afeto com nudez foram (eram) mostradas com tanta frequência que são uma chatice, e o sexolésbico não acrescenta nada de redentor”¹⁶⁵ (REISING, 1972).

No entanto, a imprensa feminista sensível às experiências das mulheres em vídeos e filmes reconheceu a notável cena de sexo criada por Bahia Pontes e Moreira. A cobertura do *Women’s Video Festival*, por exemplo, publicada pela revista *Woman and Film* destaca:

Lesbians Mothers de Norma Pontes e Rita Moreira (também em exibido na TV a cabo, em Nova York, verão '72) inclui uma bela e explícita cena de amor entre duaslésbicas. Dada a homossexualidade masculina no *New American Cinema*, o amor das mulheres merece alguma exposição digna. O vídeo também trata dos problemas daslésbicas que têm que lutar com ex-maridos e juizes preconceituosos pela custódia de seus filhos. [o vídeo] contrasta a vida das mãeslésbicas em casa com seus filhos com as respostas que dos transeuntes à um(a) entrevistador(a) perguntando "O que você acha das mãeslésbicas?" A maioria respondeu com repulsa¹⁶⁶ (BETANCOURT, 1973)

¹⁶⁵ *By now, scenes of lovemaking or nude tenderness have been shown so often they are a drag, and making the lovemaking lesbian adds nothing redeeming.*

¹⁶⁶ *Norma Pontes’ and Rita Moreira’s Lesbian Mothers (also shown through cable TV, New York, summer ‘72) includes a beautiful and explicit love scene between two lesbians. Given the male homosexuality of the New American Cinema, women’s love deserves some dignified exposure. The video also deals with the problems of lesbians having to fight with ex-husbands and prejudiced judges for the custody of their children. It contrasts lives of lesbian mothers at home with their children to responses passersby make to an interviewer asking “What do you think of lesbian mothers?” most of whom responded with disgust (BETANCOURT, 1973)*

E na revista alemã *Frauen Und Film* (A mulher e o cinema), a diretora feminista alemã Helke Sander (1975) analisa a sequência:

No videotape *Lesbian Mothers* de Norma Pontes e Rita Moreira (1973), há uma cena de amor convencional, sob a convenção dos anos 70, entre duas mulheres, a qual, em minha opinião, se contrapõe por si só ao sexo habitualmente retratado no cinema. Enquanto a paixão entre mulheres e homens é normalmente representada por inquietação e impulsividade, a cena do filme *Mães Lésbicas* apresenta ternura e um ritmo lento. Nesta cena, contudo, não há comunicação entre as duas mulheres, como se o ato ocorresse individualmente. Sem comunicação individual, essa representação seria apenas tecnicamente diferente das representações usuais [de sexo no cinema]. De fato, a cena não difere estruturalmente, porém apresenta um processo abstrato (dois corpos que se tocam sob uma determinada música e uma determinada iluminação, com determinados movimentos) no qual um determinado significado é inserido: harmonia sexual através do amor entre mulheres. Aqui também a individualidade não desempenha um papel, contudo, mulher e mulher oferecem [ao público] e para elas mesmas, como nos é contado, a certeza de comunicação e satisfação sexual.¹⁶⁷

Antes de *Lesbian Mothers*, o curta-metragem experimental *Holding* (1971)¹⁶⁸, de Constance Beeson, era elogiado por ser o único no período a mostrar o sexo entre duas mulheres. E foi apenas em 1974, dois anos depois de *Holding* (1971) e *Lesbian Mothers* (1972), que as imagens de sexo e afeto entre mulheres ganharam formas e expressões diversas nos filmes em 16mm de Barbara Hammer. O gesto corajoso iniciar e encerrar o vídeo apostando na afirmação da lesbianidade através do sexo sugerindo que as diretoras estavam conscientes do uso do vídeo como modo de interação com outras mulheres lésbicas enquanto espectadoras, e nas dinâmicas dos grupos de conscientização. Corrobora para esta ideia, a afirmação de

¹⁶⁷ *aber selbst ein radikal feministischer standpunkt ist keine garantie für die darstellung nicht-entframdeter sexualität. in dem videoband "lesbian mothers" von norma pontes und rita moreira (1973) ist eine nach der konvention der siebziger jahre konventionelle liebeszene zwischen zwei drauen zu sehen, die meiner meinung nach allein vom gegensatz mit dem gewohnten kinosex lebt. wird leidenschaft zwischen frauen und männern in film gewöhnlich durch wildes herumgehampel ausgedrückt, so zeigt die scene in "lesbian mothers" zärtlichkeit und langsamkeit. sie zeigt jedoch ebenfalls keine kommunikation zwischen den beiden fraeun, so wie sie individuell stattfindet. ohne diese individuelle kommunikation is die darstellung jedoch nur technisch von den üblichen darstellung abweichend. strukturell unterscheidet sie sich bei einer bestimmten bedeutung untergeschoben wird: sexuelle harmonie durch frauenliebe. auch hier spiel individualität keine rolle, sondern frau und frau, so wird uns eingeredet, biete an un für sich schon die gewärd für kommunikation und sexuelles glück.* Agradeço à minha irmã Marília Perez de Paula, pela gentil tradução deste trecho.

¹⁶⁸ Agradeço à colega e professora Ramayana Lira pela informação preciosa sobre a existência deste filme.

Michishita (1974), diretora japonesa, de que até assistir *Lesbian Mothers* achava que o meio impresso era o mais eficiente para conscientizar as mulheres, mas depois do vídeo de Bahia Pontes e Moreira ficou impressionada “com seu poder e vivacidade” e ponderou que “um artigo de várias páginas, e uma fita de vídeo de meia hora, ambas levando a mesma mensagem, nunca se comparariam em sua eficácia para alcançar a audiência”¹⁶⁹.

As inovações de *Lesbian Mothers* não se restringem à abordagem da maternidade lésbica e da representação audiovisual do sexo lésbico. Centrado numa narrativa que discute a maternidade lésbica a partir de registros e conversas de mães lésbicas e seus filhos, a voz do documentário engendra uma crítica potente à heterossexualidade compulsória (RICH, 1980) a partir da reflexão das mulheres sobre suas próprias experiências partilhadas em entrevistas estilo *talk heads* ou no seio do espaço seguro dos grupos de conscientização, no qual surgem as críticas contundentes a “força destrutiva” da família nuclear (BURKE & SMALL, 1974), como publicado no jornal alternativo *The Amazon* em reportagem sobre imagens positivas das lésbicas na mídia. Esta percepção se aproxima do que Bessa (2015, p. 81) nota como “o conflito que o tema da liberdade sexual encarna quando desmantela um ideal de família nuclear, baseada na circunscrição da maternidade a funções especificamente delineadas sob jugo da paternidade e heteronormatividade”.

A montagem do vídeo organiza através de uma dinâmica dialética, tributária da montagem eisensteiniana muito conhecida por Bahia Pontes (1963; 1965), que aposta no conflito como debate entre as experiências de vida das mães lésbicas e as ofensas e repúdios de transeuntes registrados em entrevistas nas ruas (*street interview*). O filme tem início em tela preta com depoimento disparador, mesma forma observada em *Les Antillais/Os antilhenses*.

Corroborando com o discurso das mães lésbicas, o vídeo documenta belas sequências da vivência familiar harmônica e progressista entre as mães e seus filhos, criados a partir de ideias feministas. Com esse registro, as diretoras deslocam a noção de 'lar' heterossexual e familiar como o único modelo emblemático de conforto, cuidado e pertencimento possível. A força destas imagens que nos permitem ver que “as crianças não eram anormais”¹⁷⁰ e o fato do *tape* abordar além das questões pessoais, “os aspectos políticos, legais, econômicos e

¹⁶⁹ *an article of several pages, and a half hour videotape, both carrying the same message, would never compare in their effectiveness for reaching out to the audience*

¹⁷⁰ *the video allowed us to see that the children were not abnormal.*

psicológicos das mães lésbicas” (EDELSON, 1974) se somam a voz do filme que critica a família nuclear e a imposição de modelos de vida baseados na heterossexualidade.

Da mesma maneira, alguns poucos especialistas são convocados a falar contra a patologização da homossexualidade, debate em voga naquele momento. Uma das personalidades entrevistadas é Jill Johnston, lésbica feminista separatista estadunidense, autora de *The Lesbian Nation: The Feminist Solution*, no qual propõe a criação de uma cultura lésbica frente a uma sociedade heterossexual dominada por homens, sugerindo que esta deveria ser o objetivo do feminismo.

Para conseguirem realizar *Lesbian Mothers*, Bahia Pontes e Moreira contaram com apoios e parcerias de pessoas e instituições como o *Global Village Resource Center*, um dos muitos centros de vídeo que haviam recém surgido na região de Nova Iorque. Para a montagem, as diretoras tiveram ajuda de David Sasser que é creditado ao lado da dupla. Apesar de Sasser declarar em seu currículo¹⁷¹ que sua participação foi apenas como editor de *Lesbian Mothers*, ele e o coletivo *Queer Blue Light Gay Revolution Video Project*, do qual era integrante, chegaram a ser identificados como autores do vídeo invisibilizando a autoria de Bahia Pontes e Moreira. No artigo *The Video Is Being Invented*, publicado em 1973 e reconhecido por seu pioneirismo em abordar o vídeo, Bruce Kurtz atribui o vídeo ao grupo e cita David Sasser, enquanto Bahia Pontes e Moreira não são sequer mencionadas:

Lesbian Mothers, uma fita de 30 minutos do grupo, editada por David Sasser, é um documentário sensível, habilmente editado, lindamente claro e cuidadoso sobre a vida familiar, problemas e aspectos positivos das lésbicas que convivem com seus filhos de relações heterossexuais. A abordagem é a do documentário, e a fita apresenta entrevistas com pessoas nas ruas que às vezes são violentamente contra a idéia de mães lésbicas, mas a intimidade do meio de vídeo e a capacidade do vídeo de representar pontos de vista divergentes, mais o calor e a ternura dos indivíduos envolvidos e a habilidade de Sasser fazem de *Lesbian Mothers* um exemplo muito persuasivo¹⁷²

¹⁷¹ CV David Sasser p. 4. Queer Blue Light Gay Liberation Video records. Manuscripts and Archives Division. The New York Public Library. Astor, Lenox, and Tilden Foundations.

¹⁷² *Lesbian Mothers*, a 30-minute tape by the group, edited by David Sasser, is a sensitive, skillfully edited, beautifully clear and compassionate documentary treatment of the family lives, problems, and positive aspects of lesbians who live together with their children from heterosexual relationships. The approach is that of the documentary, and the tape presents interviews with people of the street who are sometimes violently against the idea of lesbian mothers, but the intimacy of the video medium and the ability of video to represent divergent points

Há também uma menção em agosto de 1972 no boletim *The Furies*¹⁷³, publicado pelo *The Furies Collective*, coletivo de lésbicas separatistas de Washington, afirmando que *Lesbian Mothers* foi o primeiro vídeo realizado pelo recém fundado coletivo *Queer Blue Light Gay Revolution Video*.

O acervo de correspondências do coletivo inclui entre seus documentos um acordo no qual as diretoras afirmam que não tinham qualquer relação com o coletivo e que este não poderia distribuir o vídeo sem prévia autorização das diretoras.¹⁷⁴ Esses desentendimentos aconteceram depois que *Lesbian Mothers* estreou na *Gay Pride Week* na *Ohio State University*¹⁷⁵ e foi exibido no *I Women's Video Festival* no *The Kitchen*¹⁷⁶ em Nova Iorque em setembro de 1972, sendo creditado como um vídeo do *Queer Blue Light Video*.

of view, plus the warmth and tenderness of the individuals involved and the skill of Sasser make a very convincing case for Lesbian Mothers

¹⁷³ SCHWING, Lee, et al. *The Furies*, vol. 1, no. 6, p. 16, 01 ago 1972. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.2307/community.28037135 Acessado em 12 Ago. 2021.

¹⁷⁴ Agreement *Queer Blue Light Gay Liberation Video* records. Manuscripts and Archives Division. The New York Public Library. Astor, Lenox, and Tilden Foundations. Box 204, Subfolder 1.

¹⁷⁵ *Gay Revolution Video*, p. 2

¹⁷⁶ O *I Women's Video Festival* aconteceu no *The Kitchen*, espaço de importante referência para música e teatro, que passou a apresentar artistas de vídeo em meados de 1971 e se tornou um local de intensa programação feminista em seus primeiros anos. Ali o coletivo feminista de arte *Red, White, Yellow, and Black de Red* de Cecília Sandoval, Mary Lucier, Shigeo Kubota e Charlotte Warren se apresentou em 1972 e 1973. (WATLINGTON, 2019). Após alguns anos, *The Kitchen* se tornaria um espaço conhecido e importante para a cena underground de arte nova-iorquina.

Figura 22 - Release do Women's Video Festival

THE **kitchen** 475-9865

240 Mercer St. New York 10012

FOR IMMEDIATE RELEASE

women's video festival
Sept. 14th thru Sept. 30th

The Kitchen, a multi-channel video theater located in the Mercer Arts Center, will be presenting a series of video programs created, produced or directed by women.

These works will cover the full spectrum of half-inch video applications, from video verité to electronic abstractions. Of the tapes to be shown, *Transsexuals* (the only such documentary on the subject) and *Works* by Steina and Woody Vasulka were prizewinners at the First National Video Festival held in Minneapolis this year. Other parts of the program will include a documentary on Lesbian Mothers by Queer Blue Light Video, *A Portrait of Charlotte Moorman* by Jackie Cassen, Videopoems by Joie Davidow, a tape about tattooing, *Cycles* - a live video/dance event and such personalized tapes as a rape tape by four victims and *The Worst is Over*, an abortion tape.

For further information, please call or write The Kitchen (212) 475-9865, Susan Milenc (212) 673-3457, or Shridhar Bapat (212) 924-9443.

Presentation of these programs is supported by the New York State Council on the Arts.

Fonte: Vasulka Archive

Até 1972, os filmes que abordavam ou tangenciavam a maternidade eram todos dirigidos por homens. Não havia ainda filmes ou vídeos dirigidos por mulheres sobre o assunto nem mesmo que abordassem a maternidade lésbica. Os documentários feministas que abordavam a maternidade, os curtas-metragens como *Joyce at 34*, *West Side Video*, *Single Women Raising Families* seriam lançados apenas naquele ano, e todos abordavam a maternidade do ponto vista da heterossexualidade. Portanto, é importante localizar *Lesbian Mothers* entre esta produção de curtas-metragens documentários e experimentais. Diferente dos filmes de Hammer, realizados em 16mm, suporte um pouco menos marginal, o vídeo documentário de Bahia Pontes e Moreira ainda permanece obliterado dos estudos audiovisuais com perspectiva *queer* e feministas nos Estados Unidos. A autoria brasileira pode ter

contribuído para que teóricos e acadêmicos do documentário estadunidense e do audiovisual *queer* tenham preterido *Lesbian Mothers* em favor de outros filmes sobre maternidade lésbica realizados muitos anos depois como *Choosing Children* (1984, dir. Debra Chasnoff e Kim Klausner) sobre adoção de crianças por casais lésbicos.

The future is female: Lesbianism Feminism (1974, 29')

Em 1973, Betty Friedan publicou um artigo no *The New York Times Magazine* sugerindo que a C.I.A. e o F.B.I haviam treinado e enviado lésbicas infiltradas para cooptar e desacreditar o movimento de mulheres¹⁷⁷. De acordo com Echols (1989, [2019]) a lesbofobia das lideranças do NOW, preocupadas com a associação do *Women's Liberation Movement* à imagem e aos comportamentos das lésbicas, foi o ponto de partida para o movimento separatista lésbico.

Pesquisas mais recentes se esforçaram para analisar o feminismo separatista “menos como um conjunto fechado, dedicado a preservar a superioridade feminina e o absolutismo ideológico”, e mais como um espaço/processo de luta para definição e redefinição de gênero e sexualidade a serviço de uma visão feminista esperançosa, embora às vezes perturbadora e contraditória” (Resenbrink, 2010)., buscando compreender como “o separatismo lésbico e suas ligações com práticas materiais e econômicas desafiam a historiografia atual do Women's Liberation Movement” (ENSZER, 2016). De acordo com Enszer (2016), o engajamento das lésbicas com o separatismo se deu de formas diversas. A autora reconhece que, como ideologia, o separatismo “gera conflitos e desafios irreconciliáveis, mas como processo o separatismo lésbico gera possibilidades utópicas que, mesmo que não alcançadas, transformam o campo do possível para as lésbicas”.

Realizado ao longo de 1973, momento em que a presença lésbica no movimento feminista ainda era alvo de ataques das lideranças heterossexuais, *Lesbianism Feminism (1974)* apresenta um panorama do feminismo lésbico e do feminismo separatista, inclusive das feministas negras. Através de entrevistas com lideranças e mulheres que aderiram a estes feminismos, além de registros de manifestações e reuniões de grupos de conscientização, o

¹⁷⁷ FRIEDAN, Betty, Up from the Kitchen Floor. *The New York Times Magazine*, Nova Iorque, 04/03/1973.

documentário enuncia a possibilidade do feminismo no plural e não como um movimento monolítico simbolizado na mídia pelas mulheres brancas heterossexuais e de classe média do NOW que representavam o movimento no fim dos anos 1960.

A partir das práticas documentadas por Bahia Pontes e Moreira - uma aula de defesa pessoal, um debate sobre a partenogênese, uma comunidade de mulheres e a reunião de um grupo de lésbicas negras separatistas -, a narrativa de *Lesbianism Feminism* se preocupa em coletar um pouco do que constituía os feminismos lésbicos e separatistas em termos de ideias, ações, estratégicas, símbolos, imagens, músicas e afetos.

No início do vídeo, Moreira entrevista mulheres nas ruas de Nova Iorque perguntando o que elas acham da posição das lésbicas no feminismo. Quando uma delas devolve com a pergunta “Quem melhor para atuar no movimento de mulheres?”, inicia-se uma sequência com registro de manifestações e passeatas das lésbicas ao som de *Sister, O sister* de Yoko Ono. Usando o *zoom in* Bahia Pontes enquadra faixas pelo direito das lésbicas, integrantes do *Lavander Menace*, lésbicas não femininas que marcham segurando cartazes e um casal de mulheres que se beijam.

A fotografia de todo o vídeo é marcada por planos próximos ou close-ups nos rostos das feministas lésbicas como se o desejo da câmera fosse captar de forma enfática estas mulheres e seus discursos. Da mesma maneira, a câmera parece também ser um escudo de Bahia Pontes como na entrevista na rua com uma mulher que critica o movimento feminista e o racismo na sociedade estadunidense. Um homem alheio se aproxima e Bahia Pontes não titubeia, num giro focaliza seu rosto até que o sujeito se constranja enquanto escutamos a mulher falando da violência que os negros estão sujeitos no país. Um dos últimos planos do filme focaliza os pelos longos da axila de uma manifestante prenunciando o interesse do próximo vídeo que realizariam.

Figura 23 - Still de Lesbianism Feminism (1974)



Fonte: Acervo pessoal de Rita Moreira

Em seguida, a narrativa encadeia uma entrevista com ativista Ti-Grace Atkinson uma das principais porta vozes do lesbianismo político (*political lesbianism*) conhecida por sua declaração “Feminismo é a teoria, Lesbianismo é a prática” (1974). Para o lesbianismo político, a orientação sexual era uma escolha política e feminista, e o lesbianismo uma alternativa positiva à heterossexualidade, como parte da luta contra o sexismo. Essa vertente entendia o comportamento heterossexual como a unidade básica da estrutura política do patriarcado, e, portanto, ao rejeitaram o comportamento heterossexual, as lésbicas perturbavam o sistema político estabelecido. Assim, o movimento pregava que as mulheres deveriam abandonar o apoio à heterossexualidade e parar de se relacionar com homens.

Além de Atkinson, outras personalidades lésbicas como a escritora Bertha Harris e a ativista Jean O’Leary, fundadora do grupo *Lesbian Feminist Liberation* falam sobre o separatismo lésbico. Para essas mulheres, a solução contra o sexismo e o patriarcado consistia numa aliança com outras mulheres que possibilitasse a saída do sistema e a construção de um futuro lésbico.

Figura 24: Jean O’Leary nos stills de *Lesbianism Feminism* (1974)

Fonte: Acervo pessoal de Rita Moreira

É por isso que entre as ações que o vídeo documenta estão as discussões nos grupos de conscientização feminista, na prática de defesa pessoal enfatizando a força e a segurança das mulheres, e sobretudo o registro de uma iniciativa de vida comunitária entre lésbicas que decidiram partir do isolamento nos grandes centros urbanos e partilhar o cotidiano com outras em meio à natureza. Essas iniciativas eram o início do chamado feminismo cultural, prática observada a partir de meados da década de 1970, baseada na criação de comunidades e uma cultura de mulheres como estratégia de mudança social.

Ao som de uma sapatão do violão que canta versos de “*we are the country dykes*” (somos as sapatonas de sítio, numa tradução bem-humorada), as mulheres discutem sobre expropriação da área que estão ocupando, extração de mel e benfeitorias no espaço. Elas compartilham as refeições, andam na boleia de uma caminhonete e vivem a vida no campo em comunidade. No entanto, a narrativa no campo e a música *Country Dykes* são interrompidas bruscamente quando a montagem faz a narrativa voltar para Nova Iorque. A associação de homens de ternos andando apressados pelas ruas de Manhattan, um rápido frame de um homem entrando numa boate com letreiro onde se lê “*GIRLS! GIRLS! GIRLS!*”, reflete os debates feministas da época com a condenação da prostituição.

Na sequência, Elizabeth Shanklin coordenadora do fórum de Nova Iorque de crimes contra a mulher, sustenta a existência de um movimento matriarcal internacional baseado no modelo de relação de nutrição dos recém-nascidos e de suas mães contra o “patriarcado

militarista e cancerígeno”. Da mesma forma, o vídeo apresenta um panorama das ideias que circulavam entre as lésbicas e das ações que tinha popularidade entre grupos lésbico feministas. Uma destas ideias difundidas, principalmente entre as lésbicas separatistas, é a teoria da partenogênese, explicada pela bioquímica Joanne Steele no vídeo. Apesar de soar estranho nos dias de hoje, a partenogênese oferecia às lésbicas, do ponto de vista metafórico e filosófico, a possibilidade de liberação das mulheres da questão reprodutiva, e ainda a possibilidade da criação de comunidades apenas de mulheres.

A crença de Bahia Pontes, Moreira e outras feministas na partenogênese pode ser compreendida também como resultado de um esforço em refletir sobre as questões reprodutivas e de maternidade, que hoje foram ampliadas com a adoção ou a possibilidade de barriga de aluguel ou a fertilização in vitro também disponível para casais homoafetivos. Rensenbrink (2010, p. 289) argumenta que para as lésbicas do início dos anos 1970, a partenogênese evocava possibilidades ilimitadas e tornou-se cada vez mais significativa como uma resposta ao problema da reprodução para as comunidades exclusivamente femininas e um baluarte contra um mundo externo que se tornou assustadoramente hostil. Até certo ponto, o poder da partenogênese na imaginação lésbica vem de seu fundamento na ciência. A capacidade de pegar o que parecia ser fantasia e pensamento mágico e explicá-lo em termos de cromossomos, divisão celular e história natural deu às lésbicas um senso de legitimidade e possibilidade do mundo real:

Produzindo apenas filhas, a partenogênese ofereceu um argumento cientificamente fundamentado para a possibilidade de um mundo de mulheres totalmente separado. Embora a partenogênese ocupasse uma posição marginal no pensamento feminista lésbico e lésbico, era uma idéia poderosa que percolava e continua a percolar através das comunidades lésbicas e da cultura lésbica.¹⁷⁸

Se as feministas separatistas eram aquelas que priorizavam o gênero como fator de opressão antes da classe e raça, Bahia Pontes e Moreira não seguem essa ideia quando decidem

¹⁷⁸ *Producing only daughters, parthenogenesis offered a scientifically grounded argument for the possibility for a totally separate women's world. While parthenogenesis occupied a fringe position in lesbian and lesbian feminist thinking, it was a powerful idea that percolated and continues to percolate through lesbian communities and lesbian culture*

dedicar um terço do filme a documentação da intersecção das questões raciais e de sexualidade. Ao ser abordada pela dupla nas ruas de Nova Iorque, uma mulher diz que o feminismo é um movimento de classe média e branco e que como uma mulher negra ela não pode se relacionar com isso. Moreira rebate citando a *National Black Feminist Organization* mas a mulher ainda mostra receio de ser um movimento liderado por pessoas brancas. Em seguida, a montagem nos leva à sede da organização, onde lideranças do feminismo negro com Margaret Sloan-Hunter (nominada como Margaret Sloan no filme), ativista antirracista, feminista e lésbica defendem uma militância interseccional, isto é, antirracista e contra o sexismo. Na fala mais impactante do documentário, que atesta a grandiosidade de sua trajetória como ativista, Sloan alerta para o fato de que as mulheres negras são oprimidas tanto por serem mulheres quanto por serem negras, e recusa-se a ranquear as duas opressões, algo que qualifica como muito cruel. Sua fala afirma ainda a distância do movimento feminista (tal como ele era), mas não necessariamente do feminismo e, por isso, defende a conscientização das mulheres negras sobre a opressão resultante das distintas relações de poder atravessadas pela raça, classe, sexo e sexualidade, situação que foi sintetizada no conceito provisório de interseccionalidade (CRENSHAW, 1993), matriz de dominação (COLLINS, [1990] 2019) e simultaneidade de opressões (CURIEL, 2013). Outra marca da disposição do vídeo em discutir interseccionalidade é a inserção de fotografias de mulheres indígenas pela montagem ao longo do vídeo.

Figura 25 - Margaret Sloan-Hunter em *Lesbianism Feminism* (1974)



Fonte: Acervo pessoal de Rita Moreira

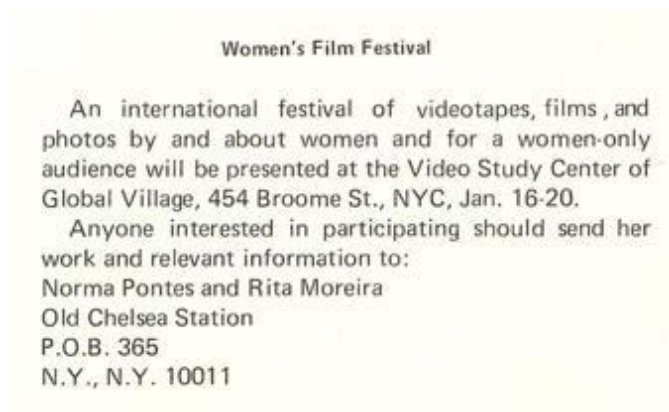
Talvez a posicionalidade de fronteira (ANZALDUA, 2007), como mulheres lésbicas, estrangeiras e latino-americanas, vistas como latinas ou *mestizas* na sociedade estadunidense, tenha sido um fator que contribuiu para que Bahia Pontes e Moreira não aderissem de maneira incondicional ao projeto separatista que hierarquizava as opressões. Neste sentido, a experiência prévia de Bahia Pontes com a bagagem anticolonial, discutindo raça e classe de seu primeiro curta, e sua militância marxista na produção teórica são fatores que agregam camadas de complexidade que atravessam os vídeos. Para além da peça unidimensional ativista, as diretoras buscam incluir vozes dissonantes, de fora e de dentro do movimento feminista.

My clitoris, my choice: Amazon Media Project e Women for Women (1974)

Em janeiro de 1974, Bahia Pontes e Moreira organizaram o festival *Women for Women* dedicado a exibir e debater obras de mulheres entre mulheres. Pensado e divulgado desde 1973¹⁷⁹, com chamadas em publicações feministas da imprensa alternativa, o festival multimídia exibiu fotografias, vídeos e filmes durante cinco dias na galeria *Open Mind* no *Soho* em Nova Iorque. Esta foi a primeira realização da *Amazon Media Project*, empresa distribuidora criada pela dupla na mesma época.

¹⁷⁹ Uma chamada para envio de filmes, vídeos e fotos publicada um ano antes, em janeiro de 1973, no jornal lésbico feminista *The Lesbian Tide* de Los Angeles mostra que Bahia Pontes e Moreira vinham planejando o festival há pelo menos um ano. MILLARD, Joanie et al. *The Lesbian Tide*, Los Angeles, p.26 vol. 3, no. 5, 12/01/1973. Disponível em www.jstor.org/stable/10.2307/community.28039261 Acessado 12 ago 2021.

Figura 26 - Chamado para envio de videotapes, filmes e fotos j(1973)



Fonte: The Lesbian Tide / JSTOR

Embora fosse coordenado por Bahia Pontes e Moreira, o festival, cuja entrada tinha uma contribuição sugerida 2\$¹⁸⁰, foi realizado de forma coletiva. O registro fotográfico diário foi feito por feministas como a poeta, escritora e editora Batya Weinbaum, a fotojornalista conhecida por registrar eventos marcantes dos movimentos feminista e gay Bettye Lane (1930-2012), a escritora Ellen Levine (1939-2012), Joyce Finkelman, a arquiteta e cineasta Phyllis Birkby (1932-1994), June Smith (1938-), a australiana Margaret Eliot (1943-2008), a professora Orin Kotula, Sherry Salomon, a escritora, Suellen Snyder e outras.

O jornal feminista radical *Off Our Back* cobriu o evento e publicou uma longa reportagem sobre *Women for Women* na edição de fevereiro de 1974. O texto apresenta Bahia Pontes e Moreira como duas feministas brasileiras vivendo em Nova Iorque que “acreditam fortemente na competência e na inteligência das mulheres e que tem a Amazônica como seu ideal”¹⁸¹. Em seguida a reportagem apresenta o festival de cinco noites com filmes, videotapes, fotografias e slides organizado pela dupla com objetivo de "criar um sentimento de união e força na feminilidade" (BAHIA PONTES E MOREIRA apud. HAHNERT, 1974). Destacando

¹⁸⁰ DEFRANCESCO, Robbye et al. *Her-Self*, vol. 2, no. 7, 1974. *JSTOR*, [jstor.org/stable/10.2307/community.28038341](https://www.jstor.org/stable/10.2307/community.28038341) Acessado em 12/08/2021.

¹⁸¹HAHNERT, Becky. Amazon Media Project ‘Women for Women.’ *Off Our Backs*, Nova Iorque vol. 4, no. 3, fev. 1974, p. 17. Disponível em: www.jstor.org/stable/25783783 Acessado em 14 ago. 2021. Ainda de acordo com a reportagem, quando Bahia Pontes e Moreira começaram a conceber a *Amazon Project*, escreveram para organizações históricas brasileiras pedindo exemplos gráficos de mulheres amazonas mas receberam como resposta a informação de que tal coisa não existia e que elas eram loucas de seguirem com a ideia.

o aspecto colaborativo do evento com a participação de mulheres que enviaram seus materiais e criaram cartazes de divulgação, a reportagem nota que o escopo do projeto de Bahia Pontes e Moreira era impressionante e tinha “um sabor de champanhe com um orçamento de cerveja”, além de muita coragem. Isso porque Bahia Pontes e Moreira se sustentavam por meio de bicos e pouco antes do início do festival estavam editando seu próximo vídeo *Lesbianism Feminism*.

A publicação ainda enfatizava que a dupla planejara o festival por seis meses e, como receberam muito material incluindo o de artistas estadunidenses e estrangeiras, fizeram a curadoria de acordo com o que era pertinente para mulheres, buscando evitar uma definição restritiva de feminismo e representar mulheres de todas as facetas, ajudando “a compreender quão diferentes somos, mas ainda unidas por um sentimento comum de *sisterhood*”¹⁸².

Figura 27 - Festival *Women for Women* (1974)



Fonte: Fotografia de Batya Weinbaum / Acervo pessoal de Rita Moreira.

¹⁸² Idem.

Figura 28 - Festival *Women for Women* (1974)



Fonte: Fotografia de Batya Weinbaum / Acervo pessoal de Rita Moreira.

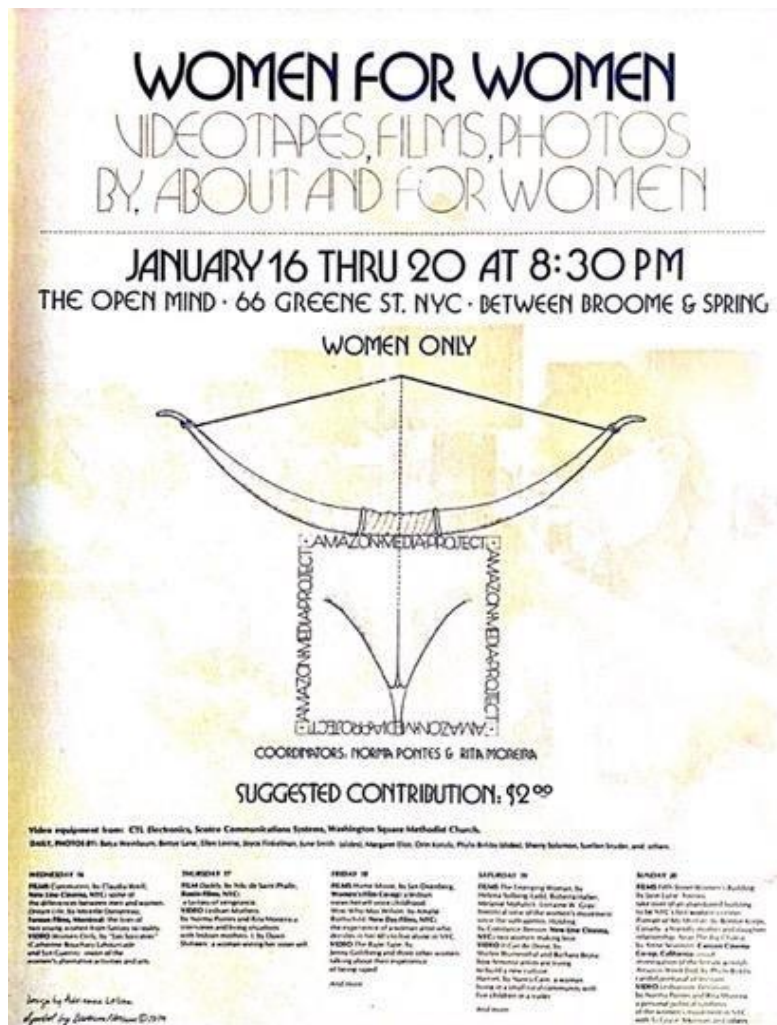
Figura 29 - Festival *Women for Women* (1974)



Fonte: Fotografia de Batya Weinbaum / Acervo pessoal de Rita Moreira.

No balanço da reportagem, *Women for Women* teve ótimo público considerando que numa das noites mais lotadas havia aproximadamente 100 pessoas numa pequena sala da *Open Mind Gallery* e “a atmosfera era de mulheres que comandavam o espetáculo em geral como mulheres operando os projetores, montando o equipamento de vídeo e as telas”¹⁸³.

Figura 30 - Cartaz Women for Women (1974)



Fonte: Design de Adrienne Leban com ilustração de Barbara Nessum / Acervo pessoal de Rita Moreira

¹⁸³ the atmosphere was one of women generally running the show as women operating the projectors, set up the video equipment and the screens

Entre as obras exibidas, a reportagem destaca o longa-metragem canadense *Dream Life* (1972, dir. Mireille Dansereau), o curta *Women Only* (1974, Syn Guérin e Catherine Lahourcade do coletivo Las Sourcières), dois videotapes produzidos anteriormente pela Amazon Media Project e dirigidos por Bahia Pontes e Moreira, *Lesbian Mothers* (1972) e *Lesbianism Feminism* (1974) e ainda o curta *Near the Big Chackra* (1971, Anne Severson da Canyon Cinema Coop) que focaliza em extremo *close-up* 38 vaginas de mulheres dos três meses de idade até os 55 anos. Além destes, nota-se a exibição de filmes como *Holding* (1971) da estadunidense Constance Beeson, *The Emerging Woman* (1974) da brasileira Helena Solberg¹⁸⁴, além de fotografias de várias autoras.

A diversidade de suportes das obras e de nacionalidades das autoras indica a disposição de um diálogo entre artistas engajadas no feminismo e articulações em rede, inclusive em alianças transnacionais, o que se comprova pelas viagens à festivais feministas informados por Bahia Pontes em seu currículo, como o *Kvindefilm Festival* (Festival de Cinema de Mulheres) em Copenhague, na Dinamarca. De acordo com Moreira, Bahia Pontes era uma grande articuladora, com disposição para viajar aos festivais e encontros feministas da Dinamarca à Porto Rico. Ela ainda acrescenta que Suzana Amaral teria visto os cartazes do *Womens for Womens* por Nova Iorque, mas, nesta época, não conhecia Bahia Pontes e Moreira, de quem se tornaria grande amiga quando ambas viviam novamente no Brasil.

Esse ímpeto é corroborado nos planos que Bahia Pontes e Moreira faziam para a *Amazon Media Project* com a intenção de continuar a investigar e experimentar nas artes visuais da comunicação, distribuir vídeos criados pelo projeto tanto no Estados Unidos quanto no exterior, organizar e promover exibições de trabalhos feitos por e sobre mulheres:

à medida que o movimento feminista cresce, as mulheres começam a envolver uma nova concepção de nós mesmas que requer o desenvolvimento de meios alternativos de nossa própria comunicação. O projeto Amazon Media pretende funcionar como um laboratório experimental de mídia visual das mulheres¹⁸⁵.

184 No cartaz do festival, a realização do filme foi creditada como Helena Solberg, Roberta Haber, Melanie Mahalick e Lorraine W. Gray.

¹⁸⁵ *as the feminist movement grows, women are beginning to involve a new conception of ourselves which requires the development of alternative means of our own communication. The Amazon Media Project intends to function as an experimental laboratory of women's visual media.* (BAHIA PONTES & MOREIRA apud HAHNERT, 1974)

Apesar do balanço positivo, a reportagem afirma que nem tudo correu como esperado e publicou um desabafo de Bahia Pontes (apud HAHNERT, 1974) após o evento:

parece um pouco trágico porque não podemos voltar a nada - às nossas fitas anteriores, ao nosso trabalho anterior, à nossa vida anterior - só temos que manter o rumo. Às vezes fica ridículo e nos perguntamos: para onde está indo? A ideia de mulheres para mulheres. Só temos que seguir em frente.¹⁸⁶

O desânimo de Bahia Pontes revela a tensão de organizar um evento como esse em Nova Iorque naquele momento, atrelada à recusa e ao boicote do *Village Voice* em publicar um anúncio de divulgação do festival. Auto intitulado como o primeiro jornal alternativo e independente dos Estados Unidos, o *Village Voice*, principal meio “alternativo” impresso da cidade, não apenas se recusou a publicar o cartaz do festival sob pretexto de que continha a imagem de um clitóris, como fez chacota do evento, publicando um anúncio ofensivo na semana de sua realização.

A edição de março do *off our backs (oob)*¹⁸⁷ denunciou o que considerou um ataque calunioso ao festival chamando atenção para o fato de que um ano de trabalho intenso foi praticamente destruído devido as ofensas do *Village Voice*. Conforme denuncia a reportagem *The Many Faces of Backlash*¹⁸⁸, no segundo dia do festival, o jornal publicou um anúncio irônico modificando o texto original daquele que o evento utilizava na divulgação:

Men for Men; videotapes, films and photos by, about and for men will be presented by the Hercules Media Project from Jan. 16 to 20 at 8:30 p.m. at the Open Mind Gallery, 66 Greene St., admission is \$2. Men only.¹⁸⁹

Em meio a repercussão negativa da atitude, a retratação veio apenas na semana seguinte ao evento, no dia 24 de janeiro:

¹⁸⁶ *it seems a little tragic because we cannot go back to anything – to our previous tapes, our previous work, our previous life – we just have to keep going. Sometimes it gets ridiculous and we ask ourselves, where is it going? The women for women idea.... We just have to keep going forward.*

¹⁸⁷ Foi o jornal feminista estadunidense publicado por mais tempo continuamente (1970 a 2008), editado pelo coletivo *off our backs*, onde todas as decisões eram tomadas por consenso. Acervo completo disponível em: <https://www.jstor.org/journal/offourbacks>

¹⁸⁸ RELIANCE, Mecca. *The Many Faces of Backlash*. *Off Our Backs*, vol. 4, no. 4, mar. 1974, p. 19. Disponível em: www.jstor.org/stable/25783824 Acessado em 12 ago. 2021.

¹⁸⁹ Homens para Homens; fitas de vídeo, filmes e fotos por, sobre e para homens serão apresentados pelo *Hercules Media project* de 16 a 20 de janeiro às 20h30 na Open Mind Gallery, 66 Greene St., a entrada é de \$2. Somente homens. (RELIANCE, 1974)

Um pedido de desculpas; na semana passada, o *Village Voice* publicou um item involuntariamente baseado em informações errôneas que anunciou um programa de vídeo, *Men for Men*, na *Open Mind Gallery*. De fato, o *Amazon Media Project* estava apresentando um programa intitulado *Women for Women* na *Open Mind* naqueles dias. O *Voice* deseja pedir desculpas aos membros da *Amazon Media Project*, e ao público que foi incomodado de alguma forma pela divulgação dessa peça.¹⁹⁰

A sabotagem do *Village Voice* repercutiu em outras publicações feministas da época, como o *Majority Report*¹⁹¹ que classificou o ocorrido como apenas “mais um incidente” enfrentado pelas mulheres ao tentarem anunciar no semanário cultural. Após ser questionado de forma direta pelo MR, o *Village Voice* alegou que, obviamente, se tratara de uma “brincadeira” paga e publicada por algum “babaca”. No entanto, as feministas do *Majority Report* não aceitaram a resposta e criticaram a “falta de preocupação liberal com as comunicações interdepartamentais” defendidas pelas “bixas e héteros misóginos” que permitia ao *Village Voice* renunciar convenientemente a qualquer responsabilidade no caso”. Ainda, repudiaram a recusa prévia do jornal em divulgar o cartaz do festival devido ao desenho que sugeria o clitóris de uma mulher, marcando, que apesar disso, o *Village Voice* se mostrava à vontade para publicar corpos nus de mulheres “para um efeito de masturbação porno-sadista” (*Majority Report* apud RELIANCE, 1974).

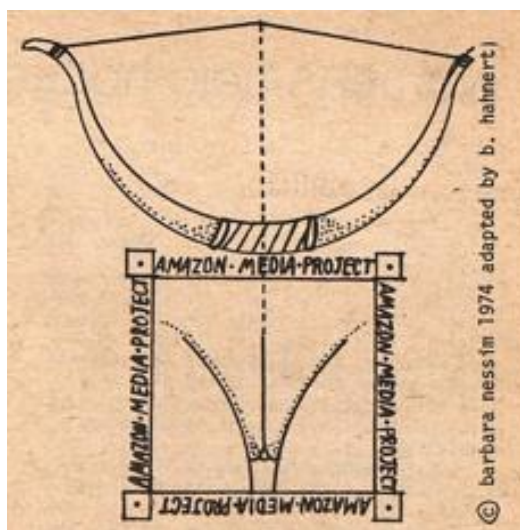
Além disso, de acordo com a reportagem do MR, outro exemplo de cobertura misógina foi publicada no *Soho Weekly News* que sequer abordou o conteúdo ou o objetivo do festival, mas apenas destilou suas “impressões sobre a confabulação feminista”, enfatizando o “desleixo e a feiura” das mulheres que compareceram, e destacando que a jornalista que assina a matéria se “sentia mal de chamá-las de mulheres por conta da feiura do bando”, que em outro lugar se confundiria com homens. A reportagem do *Soho Weekly News* ainda ressaltou que uma das

¹⁹⁰ *An Apology; last week the Village Voice published an item unwittingly based on erroneous information which announced a videotape program, Men for Men, at the Open Mind Gallery. In fact, Amazon Media Project was presenting a show entitled Women for Women at the Open Mind these days. The Voice wishes to apologize to the members of the Amazon Media Project, and members of the public who were inconvenienced in any way by the appearance of that item.* (RELIANCE, 1974).

¹⁹¹ Ver *Majority Report*, edições de fevereiro e março de 1974.

organizadoras tinha um bigode (Bahia Pontes), e que ambas fizeram questão de criticar o *Village Voice* pela recusa em publicar o cartaz se elas não retirassem o desenho do clitóris.

Figura 31 - Logotipo *Amazon Media Project* censurado pelo *Village Voice*



Fonte: Acervo *Off Our Back* / JSTOR

Diante destes ataques, um grupo de feministas se encontrara no início de fevereiro para organizar protestos em “apoio a Pontes e Moreira e com o senso coletivo de preocupação e revolta com a cobertura tendenciosa e equivocada que a imprensa heterossexual dispensou ao festival”:

o festival e os eventos subsequentes agiram como um catalisador para reunir as mulheres preocupadas em estudar e discutir problemas que surgem quando as mulheres tentam lidar com a mídia. Especificamente, a recusa do [*Village*] *Voice* em imprimir o logo da AMP [*Amazon Media Project*] e em seguida fazer um anúncio ofensivo.¹⁹²

A publicação ainda aponta que diversas ações judiciais e extrajudiciais foram tomadas. As feministas declararam boicote ao *Village Voice* e Bahia Pontes ponderou que fora um erro tentar publicar o anúncio do festival no jornal. A partir desta reunião, um grupo de mulheres

¹⁹² *the festival and subsequent events had acted as a catalyst to bring concern women together to study and discuss problems that come up when women try to deal with media. Specifically The Voice's refusal to print the AMP graphic and then running a libelous announcement.* (RELIANCE, 1974, p. 19)

preocupadas com o que denominaram “a dominação masculina da imprensa” seguiu se encontrando regularmente, discutindo vários tópicos como a imagem das lésbicas e da comunidade lésbica na mídia.

Esta mobilização em torno do embate com o *Village Voice*, criou o coletivo *C.L.I.T.* (*Collective Lesbians International Terrors*), que publicou manifestos em jornais feministas e lésbicos. No *Statement #1*, publicado no *Off Our Backs*, em maio de 1974¹⁹³, o coletivo se definiu como um grupo recente de lésbicas separatistas formado a partir de uma série de encontros chamados para “contra-atacar os recentes insultos da mídia contra lésbicas”¹⁹⁴. O manifesto conclamava as lésbicas a abandonarem o papel tradicionalmente passivo das mulheres na sociedade e dar um passo transicional (*transitional step*) se transformando em agentes ativas na produção de textos, pensamento e mídia:

É passado o tempo de valorizarmos nossas mentes, do jeito que começamos a valorizar nosso corpo. Parece que, neste ponto, nossos corpos estão à frente de nossas mentes. Como lésbicas, removemos nossos corpos do acesso dos homens e das mulheres heterossexuais e da comida tóxica da nossa cultura. Nossos corpos não ingerem mais tudo o que esta cultura tenta nos prover, MAS NOSSAS MENTES SIM. (destaque no original)¹⁹⁵

Para que isso se tornasse possível, sugerem que as lésbicas feministas escritoras e leitoras boicotem a “imprensa heterossexual”, evitando publicar e consumir notícias destes meios. Com isso, segundo o texto, evitariam que suas ideias fossem cooptadas sob um guarda-chuva liberal do “*Male News Front*” que, em vez de informar, apenas deposita “percepções distorcidas” do mundo. Segundo o coletivo, cortar relações com esta imprensa significava abdicar do Mito do Sucesso (*Sucess Myth*) ou do êxito como celebridade lésbica (“*Lesbian Star*”) na mídia e da aceitação pelos Homens (*Man*). Para elas, os homens sabiam, no fundo,

¹⁹³ Collective Lesbian International Terrors. *Off Our Backs*, vol. 4, nº 6, maio 1974, p. 16. Disponível em www.jstor.org/stable/25771879. Acessado em 13 ago. 2021.

¹⁹⁴ *Statement #1 e Statement #2* foram republicados com algumas modificações em janeiro de 1975 em: C.L.I.T. Papers. Collective Lesbian International Terrors. *DYKE*, vol. 1, no. 1, 1975. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.2307/community.28035711. Acessado em 16 ago. 2021.

¹⁹⁵ *It is past time for us to treat our minds as precious, the way we have begun to treat our bodies. It seems that our bodies are ahead of our minds at this point. For as Lesbians, we have removed our bodies from access to men and straight women and from the culture's poison food. Our bodies no longer eat everything this culture tries to feed us, BUT OUR MINDS DO.*

que o fortalecimento das lésbicas feministas significaria o fim do patriarcado de forma que a melhor estratégia seria tornarem-se ininteligíveis e, portanto, não cooptáveis pelos homens, e mais inteligíveis para as lésbicas. Desta forma, qualquer contribuição deveria ser canalizada para aumentar a qualidade e aumentar a circulação da mídia lésbica existente.

Por fim, o texto aborda a necessidade de proteção das mentes contra a deformação da cultura heterossexual (*disfigurement of straight culture*), reconhecendo a existência de uma cultura heterossexual (e por consequência uma lésbica também) - como teorizaria Wittig (1979) em *O pensamento hétero (The Straight Mind)* e Rich (1980) em *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica-*, e afirma que as lésbicas não desperdiçarão mais seu “tempo terrestre tentando ensinar nada ao Homem ou a sua mídia. O divórcio é definitivo”¹⁹⁶.

C.L.I.T. publicou ainda o *Statement #2* republicado no *OOB*¹⁹⁷ em 1974 e em *Dyke* no ano seguinte. Neste segundo manifesto, o grupo dizia acreditar que a mídia tradicional estava “devorando” as lésbicas através de um amplo projeto para cooptar suas ideias e defini-las com base no seu ponto de vista conveniente ao sistema. Assim, o grupo denuncia principalmente a falsa ideia de assimilação das lésbicas pelos meios de comunicação, alertando para o fato de que, depois que for assimilada e conformada, ninguém mais quererá ouvir, ler ou saber sobre lésbicas.

De acordo com o texto, naquele momento o processo de assimilação e cooptação era operado através de uma estética *camp* da farsa da família heterossexual, do teatro, da promoção da bissexualidade, e, finalmente, da linguagem utilizada pelo Estado Midiático (*Media State*).

A mídia com sua educação liberal das massas, em nome da liberação sexual, estaria tentando enquadrar as sapatonas no *freak show* do *camp* com o *radical chic*, *hip trendy*, ligada, fashion.

No teatro, esta caricatura lésbica ia além do *camp*, na visão do grupo, ao retratar o drama das lésbicas que estão lutando para serem reconhecidas como pessoas normais. Neste ponto, o texto atesta a impossibilidade das lésbicas de serem normais num contexto de “patriarcado podre” – não somos homens e nem mulheres heterossexuais que remetendo à afirmação de Wittig quando diz que a lésbica não é mulher. Segundo elas, a mídia

¹⁹⁶ *We will not waste any more of our earth time trying to teach the Man or his media anything, The divorce is final.*

¹⁹⁷ C.L.I.T. STATEMENT #2, *Off Our Backs*, vol. 4, no. 8, 1974, p. 11–12. Disponível em www.jstor.org/stable/25771926. Acessado em 14 ago. 2021.

propagandeava bixas se apropriando de seus completos privilégios masculinos, e isso funcionava porque eram homens vivendo numa sociedade dominada por homens, o que não era o caso das lésbicas. As mulheres do C.L.I.T. acreditavam que “amar mulheres [fazia] com que sua vida inteira, sua consciência, como você vê e experimenta este mundo masculino seja diferente do patriarcal médio”¹⁹⁸.

A promoção da bissexualidade, segundo elas, moda naquele momento em Nova Iorque, era usada para escorar parte das lésbicas do WLM no esforço de prosperar a vida sexual dos humanos:

As sapatonas não conhecem humanos, conhecem homens e conhecem mulheres, as mulheres heterossexuais não são o que as sapatonas chamam de mulheres e, portanto, não as cobiçam como as mulheres heterossexuais gostam de pensar. As mulheres heterossexuais pensam, falam, agem, cruzam as pernas, se vestem e se aproximam como travestis masculinos, mulheres *drag queens*. Elas são algo que saíram de um mundo de fantasia masculina S&M (que desejamos que volte e nos deixe em paz) que não tem realidade no mundo feminino, o mundo dos sapatonas.¹⁹⁹

Além de criticarem um artigo publicado com destaque na *New York Magazine* que fala sobre como é transar com uma lésbica radical, as lésbicas do C.L.I.T. declararam que acreditavam na superioridade sexual, intelectual e emocional das mulheres e que as bissexuais que queriam aprender a superioridade sexual com as lésbicas são estúpidas porque acabam perdendo toda a importância da qual a lésbica é – não apenas uma “*piece of sexual dynamite*” – mas uma mulher que rompeu com a desordem patriarcal de séculos.

A conclusão que chegam é a de que a bissexualidade também mantém o patriarcado. Os homens se excitam com duas mulheres transando, deixam suas mulheres heterossexuais terem seus *affaires* lésbicos pois querem saber os detalhes excitantes e assim ganham uma

¹⁹⁸ *Loving women makes your whole life, your consciousness, how you see and experience this male world differently from the average patriarchal supporter.*

¹⁹⁹ *Dykes don't know any humans, they know men and they know women, Straight women are not what dykes call women and therefore do not lust after them as straight women like to think. Straight women think, talk, act, cross their legs, dress and come-on like male transvestites femme drag queens. They are something which stepped out of an S&M male fantasy world (which we wish would step back in and leave us alone) which has no reality in the woman world, the dyke world.*

reputação de “homem liberado” enquanto na verdade controlam integralmente a situação sexual. Bissexualidade é um enredo da mídia que mantém mulheres em servidão econômica, emocional, intelectual e de consciência, enquanto são autorizadas a brincar com a sexualidade.

Finalmente, o manifesto aborda a linguagem afirmando que as mulheres seriam dotadas da linguagem e da comunicação ao contrário dos homens, que utilizam o que chama de cultura do pênis (*cock culture*). De acordo com o texto, o estado midiático (“*Media State*”) amplifica a inutilidade dos homens com linguagem de duas maneiras: 1) Homens falam o tempo todo de forma generalizada sem dizer nada (e ainda confundem as mulheres impondo a elas este estereótipo da mulher que fala o tempo todo sem dizer nada); 2) os homens têm uma incapacidade em expressar seus sentimentos e se assustam quando mulheres falam de forma emocional. Homens usam sua habilidade numa linguagem dura (“*stale language*”) que seria a linguagem jurídico-legal, empresarial e médica para tentar fazer as mulheres se sentirem estúpidas por não entenderem nada, mas, na verdade, o que dizem não significa nada.

Por isso, não é surpreendente para o grupo que o estado midiático tenha cooptado a linguagem do movimento de mulheres, e a distorcido de forma tão terrível que nem as feministas queiram mais o utilizar. Isso mostra o quão danoso é chamar homens e mulheres heterossexuais de feministas e alçar mulheres (“*male-identified woman*”²⁰⁰) a celebridades feministas (“*feminist star*”), a um paradigma midiático no qual elas desarmaram totalmente a palavra feminista, ao ponto de todo homem travestido (“*male transvestite*”) se considerar feminista. É importante destacar que estas ideias eram compartilhadas pelas feministas da vertente radical mas se desencontravam de outras ramificações que estavam surgindo. Ao longo das décadas os feminismos de forma polissêmica a abordagem aos temas mencionados como bissexualidade, transexualidade, e a outros como a prostituição, por exemplo.

Após estes pontos, o grupo se apresenta dizendo que é intencional a escolha por não identificar os nomes de suas participantes, pois tentam justamente colocar em prática o rompimento do “*star-system*”, descrito no manifesto #1: não querem promover seus nomes como pensadoras ou o seja lá o que pensem que elas sejam. Com isso também se protegem do assédio de revistas que buscam artigos feministas para fazer seu conteúdo sexista parecer feminista, posto que não acreditam que suas ideias poderiam ser vendidas e compradas no

²⁰⁰ Termo utilizado pelo movimento feminista para descrever mulheres cujo senso de si estava totalmente circunscrito e orientado por padrões “masculinos”.

esquema competitivo capitalista. Assim, elas denunciam uma lógica masculina e patriarcal que rege não apenas a mídia, mas que se alastra pela linguagem e outros campos.

A edição da *OOB* ainda dedica algumas páginas para que as integrantes do C.L.I.T. com seus pseudônimos debochados como *Electra Shocka Cocke*, *Oedipussy Tuddé*, *Killa Man**, *Joy Scorpio* publicassem seus textos de autoria individual. Enquanto *Snake* se refere à cobra, símbolo da fertilidade e da força criativa da vida, *Electra Shocka Cocke*, remete ao complexo de Electra, a contrapartida feminina do complexo de Édipo, este parodiado no pseudônimo *Oedipussy Tuddé*, ou Édipo-buceta. *Sorriyen*, por sua vez, parece mais enigmático, ao passo que *Killa Man* é uma referência direta a *Killer Man* ou assassina de homem, enquanto *Joy Scorpio* era provavelmente uma referência ao signo de escorpião e Mary Child poderia ser uma alusão ao conto de fadas dos irmãos Grimm, no português, *A protegida de Maria*.

Apesar de Moreira ser poeta e do signo de escorpião, ela nega que utilizava pseudônimo *Joy Scorpio*, autora do único poema entre o conjunto de textos. De acordo com sua lembrança, Bahia Pontes e ela participavam apenas das reuniões dando sugestões e organizando o grupo, mas não escrevendo em inglês.

Não fosse essa declaração, eu apostaria que o artigo *Trying hard to Forfeit All I've Know* tinha sido escrito por Bahia Pontes. O texto se inicia com uma questão “Há provavelmente muitas formas de controle social nas lésbicas que muitas de vocês conhecem e nós não”, conservando a marca estilística de iniciar um texto com um certo grau de dúvida que também se faz presente nos ensaios da autora publicados ao longo dos anos 1960, como foi visto no capítulo 2.

O *The Agent Within*²⁰¹ (A agente infiltrada) republicado também no *DYKE*²⁰², por uma socióloga sob pseudônimo de Oedipussy Tuddé, refere-se a “alguns pensamentos que Norma Pontes escreveu num artigo sobre massificação”²⁰³. Sem identificar o título do artigo de Bahia Pontes e nem a fonte, ela afirma que o conceito utilizado por esta se traduzia na divisão da população oprimida em grupos que se denominavam inimigos. Essa referência sugere que

²⁰¹ TUDDE, Oedipussy. *The Agent Within*. *Off Our Backs*, vol. 4, no. 8, jul. 1974, pp. 15–16. Disponível em www.jstor.org/stable/25771930 Acessado em 13 ago 2021.

²⁰² TUDDE, Oedipussy. *The Agent Within*. IN: Penny House, et al. *DYKE*, vol. 1, no. 1, p. 38-44, 1975. Disponível em www.jstor.org/stable/10.2307/community.28035711 Acessado em 13 Ago. 2021.

²⁰³ *Some thoughts Norma Pontes wrote in a paper on Massification* (TUDDE, 1975)

Bahia Pontes também publicava na imprensa feminista, artigos com seu nome e em inglês. De acordo com a autora anônima, Bahia Pontes aborda a limitação do pensamento das pessoas massificadas, sobretudo das mulheres à quais impõe-se uma imagem que não é a sua:

Norma diz que, ao invés de pensar, na maioria das vezes temos opiniões, que ela definiu como "internacionalizações de posições", que apreendemos de um grupo massificado ao qual pertencemos ou da mídia que se dirige a nós como um membro de um grupo massificado.²⁰⁴

Ao final dos artigos, anuncia-se a #2 edição da *C.L.I.T. Collection* com artigos sobre genética e reprodução, e feminismo africano, Visões Sapatão e a Super (sapatão) natural, Mother-trauma, hieróglifos de mulher-gato, recuos da mídia lésbica. E terminava chamando as lésbicas: “Estamos terrivelmente interessadas na comunicação com sapatonas sérias em toda a rede internacional subterrânea que estão comprometidos com a *Sucktalization* e com a criação de um inevitável arriscado e formidável mundo da Mulher Feiticeira”²⁰⁵.

Living in New York City Series: She Has a Beard (1975) e The Apartment (1975/1976)

Ampute meus seios com sardas!

Faça-me barbuda como um homem!

(Emily Dickinson, *Rearrange a 'Wife's' affection!*, provavelmente 1889)²⁰⁶

Em julho de 1974, Norma Bahia Pontes recebeu uma bolsa da Fundação *Guggenheim*²⁰⁷ com a proposta de realizar uma série intitulada *Living in New York City* sobre

²⁰⁴ *Norma says that, instead of thinking, mostly we hold opinions, which she defined as “internationalizations of positions”, that we learn from massified group that we belong to or from the media addressing us as a member of a massificated group. (TUDDE, 1975)*

²⁰⁵ *We are terribly interested in communication with serious dykes throughout the international cesspool who are committed to Sucktalization and the creation of the inevitable free-wheeling and bad-assed Witchy Woman world. (C.L.I.T., 1975, p.62)*

²⁰⁶ *Amputate my freckled bosom! Make me bearded like a man!*

Os manuscritos originais do poema *Rearrange a 'Wife's' affection!* de Emily Dickinson são considerados perdidos. Os arranjos remanescentes do poema são versões resultantes da colaboração entre os editores Harriet Graves e Mabel Loomis Todd que o copiaram em 1889.

²⁰⁷ <https://www.gf.org/fellows/all-fellows/norma-bahia-pontes/>; Brasileiros recebem bolsas de estudo da Fundação Guggenheim, O Globo, *Rio de Janeiro*, p.21, 25/08/974.

a “ecologia da cidade e seus personagens”²⁰⁸. Agraciada por seu currículo como cineasta e ensaísta na década de 1960, investiu o prêmio de 10 mil dólares na compra de uma câmera Sony *Portapak* e fitas *Reel-to-Reel*. Esse incentivo permitiu que ela e Moreira realizassem os vídeos da série *Living in New York City*²⁰⁹.

Em consonância com o conhecido slogan feminista “o pessoal é político”²¹⁰, *She Has a Beard* (1975) e *The Apartament* (1975/1976), os dois primeiros vídeos da série, retratam experiências pessoais das diretoras e de outras mulheres em articulação com as estruturas sociais e políticas mais amplas reconhecendo “como social e sistêmico o que antes era percebido como isolado e individual”²¹¹ (CRENSHAW, 1991).

Ambos foram realizados em colaboração com outras mulheres que partilhavam experiências próximas as de Bahia Pontes e Moreira e que aceitaram ser retratadas pela dupla. Em *She Has a Beard*, a performer Forest Hope, uma ativista que tinha barba²¹², entrevista mulheres nas ruas de Nova Iorque perguntando qual a opinião delas sobre pelos faciais.

O vídeo atualiza o registro da iconografia secular da mulher barbada²¹³ colado ao debate sobre os códigos de feminilidade debatidos pelo movimento feminista, debate potente entre as feministas como nota-se no artigo *Algumas Identificações* (Artigo em homenagem à uma lésbica barbuda encontrada em *Lesbian Food Conspiracy* em Nova Iorque) escrito em 1974 e assinado por alguém que se identificava apenas como Catherine²¹⁴. No texto, a autora a

²⁰⁸ BAHIA PONTES, Norma. Curriculum (1975). Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

²⁰⁹ Nesta época, Bahia Pontes passa a assinar Norma Bahia, utilizando o sobrenome de sua mãe, traço que se manterá nos próximos vídeos da diretora.

²¹⁰ O primeiro uso escrito da expressão origina-se num ensaio escrito pela ativista Carol Hanisch e publicado na coletânea. *Notes from the Second Year: Women's Liberation* em 1970. De acordo com Hanisch, o título emblemático foi atribuído pelas editoras Shulamith Firestone, Anne Koedt e Kathie Sarachild (HANISCH, 2006). A coletânea *Notes from the Second Year: Women's Liberation* está disponível em <https://repository.duke.edu/dc/wlmpc/wlmms01039> Acesso em 15 fev. 2020.

²¹¹ *This process of recognizing as social and systemic what was formerly perceived as isolated and individual has also characterized the identity politics of African Americans, other people of color, and gays and lesbians, among others.*

²¹² HOPE, Forest. Hair Today Beards Tomorrow. *WOMANSPiRIT*, vol. 4, no. 16, p. 57-59, 07/01/1978. Disponível em www.jstor.org/stable/10.2307/community.28046757 Acessado em 17 ago 2021.

²¹³ Desde Santa Wilgefortis, passando pelas mulheres barbadas que na idade média eram queimadas como bruxas até as mulheres barbadas dos circos.

²¹⁴ Catherine. De Quelques Identifications (Article sur une femme barbue rencontrée à la Lesbian food conspiracy de New York). In *Les Temps Modernes*, número especial "Les femmes s'entêtent" de abril - maio 1974, pp. 2087-2091.

lésbica barbuda enquanto denuncia as “obsessões freudianas, repressivas” das feministas feminizantes do movimento feminista francês que, naquele momento, reprimiam quaisquer referências das mulheres às identificações ditas masculinas. Assim como o hábito de fumar, a autora identifica a condenação das mulheres que decidem deixar seus pelos faciais mostrando que essa decisão gerava desconforto inclusive entre o movimento. Segundo ela, as lésbicas (principalmente, mas não apenas) anunciavam uma nova cultura por vir ao reivindicarem uma identificação ambígua através da travestilidade, que o movimento feminista reprimia em vez de aproveitar sua substância revolucionária.

Essas discussões precederam os pensamentos em torno de corpos queer/kuir/cuir, da dimorfização sexual. No início dos anos 1970, a fluidez de gênero e as diversas identidades possíveis era algo ainda impensável. Enquanto as militâncias debatiam (e rejeitavam) a transexualidade e suas performatividades como a travestimento ou tranvestilidade, as lésbicas masculinizadas, *butchs*, bichas efeminadas, as travestis seguiam existindo e experimentavam atitudes, corporalidades e performatividades, ainda que polarizados com tensão entre feminino e masculino.

No vídeo, Hope cita a escritora australiana feminista Germaine Greer que havia publicado *A Mulher Eunuco (The Female Eunuch, 1970)* para problematizar a imposição do que é natural do homem como um padrão e a demanda para que as mulheres se ajustem na diferença deste padrão, no caso, o corpo sem pelos sendo visto como ideal.

Para além da “da estreita identificação entre cineastas e seus sujeitos, à participação no movimento feminino e ao sentido do efeito pretendido dos filmes” (LESAGE, 1978, p. 521) – Bahia Pontes usava bigode – a estética do vídeo extravasa a lógica da entrevista no cinema vérité. Não se trata de uma simples inversão na qual o objeto de investigação se torna sujeito da investigação, como afirma Machado (2003). Essa suposta subversão dos preceitos do cinema etnográfico, ou a lógica de objeto e sujeito na entrevista – bem conhecidos por Bahia Pontes – não é possível no caso de *She Has a Beard* pelo alto grau de identificação entre diretora e entrevistadora e pela dependência da narrativa na performance produzida no encontro de Hope com as outras mulheres. O dispositivo do vídeo, portanto, rompe com essa dinâmica ao borrar as definições de sujeito e objeto partilhadas às vezes de maneira ambivalentes por Hope e Bahia

Pontes. Hope, que tem barba, entrevista e é entrevistada por Bahia Pontes que, por sua vez, filma e entrevista, além de ter bigode.

Apesar de algumas das marcas estilísticas elencadas por Lesage (1978), como estreita identificação entre diretoras e personagens, o registro de mulheres compartilhando suas experiências de forma politizada estar presente, diferente dos filmes dirigidos por e sobre mulheres heterossexuais, *She Has a Beard* não documenta e nem trata de ressignificar as mulheres a partir do espaço doméstico.

Tanto *She Has a Beard* quanto o filme *Cool Hands, Warm Heart* (1979), de *Su Friedrich*, diretora também abertamente lésbica, tratam de escancarar a depilação, levando ao espaço público os processos que acontecem normalmente no espaço privado. Para tanto, ambos utilizam a performance como estratégia de abordagem da "política da aparência", conceito muito em voga na década de 1970. Enquanto no vídeo de Bahia Pontes e Moreira, realizado em 1975, a performance de Hope envolve o encontro, a entrevista e a interação próxima, o filme de Friedrich, delimita o espaço da performance: uma mulher executa uma série de rituais de beleza como depilação de pernas e axilas num palco montado numa rua lotada.

A disrupção é parte das narrativas de ambos os filmes. No primeiro, a disrupção é prenunciada nas trélicas irônicas de Hope, mas se concretiza com intervenção da *mise-en-scène* rumo à reflexividade, quando a própria entrevistada pondera a experiência frente à câmera, e longe das ruas. O filme de Friedrich apresenta a disrupção em gradação dos gestos registrados pelo estilo direto de direção, mas não prescinde da realização do filme.

She Has A Beard foi notado por poucos pesquisadores e curadores brasileiros. Cacilda Teixeira da Costa, pesquisadora do MAC na área do vídeo na década de 1980, enuncia numa entrevista para o telefilme *Pioneiros*²¹⁵ (1993, dir. Malu de Martino) uma leitura desprovida de ênfase no aspecto da sexualidade. Em referência ao curta, seu entendimento é de que a personagem-entrevistadora (Forest Hope) teria colado uma barba no rosto para “perturbar” o ambiente. Por outro lado, Bessa (2014) problematiza a análise de Mello (2003) que insere o vídeo “no contexto de crítica à noção modernista de corpo e a uma visão experimental do corpo

²¹⁵Vídeo disponível no acervo do MIS-SP. Ficha catalográfica disponível em <https://acervo.mis-sp.org.br/video/pioneiros-2> Acessado em 15/06/2021

fragmentado, deslocando a questão da identidade para uma celebração maior da diferença”. Na visão de Bessa (2015), “o vídeo dialoga com uma postura aberta para explorações das potencialidades do corpo que, na perspectiva feminista daquele momento, frustrassem o projeto de uma feminilidade submissa” (p.84).

Figura 32 -Close-ups em *She Has a Beard* (1975)



Fonte: Acervo pessoal de Rita Moreira

WOMYN

No início dos anos 1970, quando estava empenhada na fundação de uma distribuidora de filmes feministas, *Women Make Movie*, Ariel Dougherty conheceu Norma e Rita. Da lembrança dos eventos feministas em Nova Iorque, Dougherty se recorda que Norma tinha pelos faciais. Beth Sá Freire e Barbara de Chevalier também se lembram que Norma usava os pelos do rosto crescidos e que era radical em suas afirmações. Isa Mara se lembra que Norma e Rita mal falavam com homens neste momento. Barbara se lembra que ela não suportava ouvir o barulho de homens urinando. Sentia-se ultrajada. Norma não era uma feminista apenas, era uma amazona. Se intitulava uma amazona e achava que os homens eram uma outra espécie.

Isa Mara esteve brevemente em Nova Iorque em 1977. Norma e Rita não estavam por lá mas recomendaram que ela visitasse uma casa onde viviam suas amigas em vida comunitária onde acabou pernoitando. Entre elas, Forest Hope que participou de *She has a Beard* e a advogada e ativista negra Flo Kennedy¹. Eram mulheres feministas comunitárias e também hippies, um rescaldo hippie dos anos 1960, era tudo ao mesmo tempo a vanguarda e a revolução: elas eram lésbicas, deixavam os bigodes crescerem, moravam em comunidade. Isa Mara perguntou a uma delas do que ela vivia e ela disse que tinha uma bolsa do governo para escrever justamente sobre essa experiência de viver em comunidade com mulheres lésbicas.

A exploração dos modos de existência lésbicos entre as estruturas sociais e políticas foram aprofundados em *The Apartment* (1975/1976), vídeo que retrata a vida de Carol, uma taxista lésbica *butch* ligada ao teatro feminista. Amiga de Bahia Pontes e Moreira, Carol é filmada em *close-up* e *follow shots* enquanto reforma o interior de seu apartamento e também dirigindo seu táxi pelas ruas de Nova Iorque.

Ao acompanhar a reforma no apartamento da taxista, Carol e seus depoimentos sobre a cidade de Nova Iorque, as questões de gênero e sua intensa relação com o teatro, *The Apartment* apresenta um apelo estético e formal potente em direção ao *home movie*, os filmes caseiros e amadores que segundo Brunow (2019) têm a capacidade de contrariar as representações estereotipadas da mídia e de esculpir espaços discursivos para vidas queer.

Os planos focalizam a desconstrução do lar heterossexual e a construção de um lar sapatão com muito afinco, muito trabalho braçal e criatividade. Os tripés de luz entre escada e materiais de construção, o microfone e Moreira visíveis na câmera, bem como a opção de deixar as perguntas na edição final do vídeo, criam um clima bastante intimista enquanto Carol trabalha na reforma ouvindo música. Carol quebra uma estante e o revestimento de uma parede, refaz o novo cimento para revestir apartamento em que viviam dois velhos alcóoltras e conta que destruiu uma parede para fazer um quarto maior que atendia suas necessidades.

Para Bessa (2014, p.82), “a transformação daquelas cenas concretas (a espátula, a parede sendo quebrada, o chão raspado) na real transformação que ali se opera” se relaciona a uma nova subjetividade em construção. Além do espaço da casa como “um refúgio da agressão cotidiana da vida urbana”, como continua a autora, acredito que essa reconexão com a própria subjetividade de Carol esteja atrelada a reconstrução de um lar a partir da subjetividade queer. Terreno tradicional da vida familiar heterossexual, portanto normativo, o vídeo nos mostra que o lar também um possível local de desafio e subversão. O esforço de Carol carregando ferramentas pesadas e as dores nas costas quando lixa o chão de madeira evidenciam que esse processo com sua subjetividade é doloroso.

A montagem alterna a reforma e a arrumação do lar com o trabalho de Carol como taxista mostrado de dentro do carro em movimento. Enquanto vemos a cidade através das janelas de seu táxi escutamos sua voz falando do trabalho, sua relação com os clientes, a misoginia cotidiana dos homens. Carol sabe que sua condição de mulher lésbica, ou de

alteridade, está colada em cada movimento de sua vida. Ela diz que não tem medo de clientes, mas dos outros taxistas.

O serviço no taxi também é uma metáfora para vida em Nova Iorque numa “seara sexista, moderna e viril”, como bem definiu Bessa (2014, p. 82). Em deslocamento no seu carro, Carol critica o espírito competitivo da cidade ao contar que tinha uma visão romantizada de Nova Iorque.

De volta ao apartamento, a câmera de Bahia Pontes passeia pelos livros e gatos para compor o universo da personagem, enquanto Carol fala sobre sua relação com o teatro como dispositivo de cura e a atuação como ritual para que as mulheres possam definir suas novas subjetividades. Ela fala abertamente sobre a crítica tradicional que taxa seu trabalho no teatro de “muito político”. Sendo esse, aliás, um lugar comum ao qual os críticos não apenas do teatro, mas das outras artes também recorrem. Os vídeos de Bahia Pontes e Moreira como os filmes feministas da época poderiam ser assim classificados pela crítica hegemônica. No entanto, como elucida Lesage (1978, p. 509):

Se observarmos de perto a relação deste gênero politizado com o movimento ao qual ele está mais intimamente relacionado, podemos ver como tanto as exigências quanto as formas de organização de um movimento político contínuo podem afetar a estética do filme documental.²¹⁶

Da mesma maneira, Carol problematiza os *experts* que eventualmente não reconhecerão o que ela faz como teatro, reconhecendo a potência na ameaça que esse tipo de arte pode representar a ordem estabelecida.

Por fim, ela fala abertamente sobre seu encontro com as lésbicas no movimento feminista e a atração por mulheres. Engajada com a luta anti-imperialista, acusa a esquerda e o mundo de não entender o lesbianismo e por isso diz que a saída do armário também é uma escolha consciente de viver fora de um sistema machista e de valores sexista. Em suma, a

²¹⁶ *If one looks closely at the relation of this politicized genre to the movement it is most intimately related to, we can see how both the exigencies and forms of organization of an ongoing political movement can affect the aesthetics of documentary film.*

compreensão de Wittig (1982) de que viver nas sociedades modernas, dentro de um suposto contrato social, é viver dentro da heterossexualidade, portanto a nação como um todo teria sido imaginada dentro dessa lógica na qual tudo é legitimado e promovido por diversos mecanismos como a família, a ciência, as leis, os discursos. Carol e outras lésbicas se lançaram para fora desse sistema, após romperem dolorosamente com o desejo de pertencimento nesta sociedade. A comunidade lésbica mostrou a ela a possibilidade de pertencimento a algo maior do que duas ou três amigas. Esse cruzar de fronteiras e o senso de comunidade se traduzem na estética destoante da última sequência do vídeo. A imagem com extrema exposição de luz resulta quase num efeito de negativo, enquanto Bahia Pontes, num gesto de reflexividade que inscreve as diretoras à obra, enuncia os créditos do vídeo. Após os agradecimentos ouvimos a voz da diretora dizendo “*camera work was done by Norma Bahia, production and editing by Rita Moreira and my self Norma Bahia*”.

Figura 33 - Still de *The Apartment* (1975/1976)



Fonte: Acervo pessoal de Rita Moreira

Figura 34 - Carol Grosberg em still de *The Apartment* (1975/1976)



Fonte: Acervo pessoal de Rita Moreira

Assim, tanto *The Apartment* como *Lesbian Mothers*, *Lesbianism Feminism* e *She Has A Beard*, abordam e registram historicamente o rompimento com os padrões de aparência e comportamento relacionados à feminilidade. As mulheres que figuram nos vídeos de Bahia Pontes e Moreira são seres com barba, que não usam sutiã, vestem camisa e botinas grossas, não se importam em parecer atraentes, têm cabelos curtos, estão em relacionamento homoafetivos e levam a vida entre gatos e outras mulheres.

Em 1981, o editorial do dossiê especial *Lesbians and Film* publicado em 1981 pela revista *Jump Cut* clamava pela produção de filmes que mostrassem “lésbicas de volta à história, incluindo a vida prazerosa das lésbicas, lésbicas no combate às lutas nacionalistas, lésbicas de cor... lésbicas contribuindo para lutas internas e externas, fora do movimento lésbico em si”²¹⁷ (BECKER, CITRON, LESAGE, 1981). É compreensível que teóricas como Lesage e diretoras como Citron reivindicuem esse tipo de representação no filme, suporte de maior destaque e consideração no audiovisual como o filme. No entanto, a produção das diretoras lésbicas já acontecia em formatos alternativos como o vídeo e o curta-metragem há quase dez anos.

²¹⁷ *Films are still needed to write lesbians back into history, to include the lives of lesbians on welfare, lesbians fighting nationalist struggles, lesbians of color... lesbians contributing to struggles both inside and outside the lesbian movement per se.*

Lesbian Mothers (1972) e *The Apartment* (1975/1976) abordam “o interior de uma casa de lésbicas” mostrando que “a imaginação lésbica certamente não se limita ao tradicionalmente político”²¹⁸ (BECKER, CITRON, LESAGE, 1981), ainda que a existência das mães lésbicas e de Carol se apresentasse inevitavelmente política. A partir de 1974, diversas curtas de Barbara Hammer e *Lesbianism Feminism* (1974) mostram as possibilidades da vida comunitária entre mulheres. O vídeo de Bahia Pontes e Moreira retrata “as texturas da vida cotidiana” ao som da música bem-humorada *Dyke Country Song* e as “lésbicas de cor” protagonizam um terço do vídeo com a sequência da reunião na *National Black Feminist Organization*.

Ao retratar o cotidiano e a vida comunitária de mulheres lésbicas, *Lesbian Mothers*, *Lesbianism Feminism*, *She Has a Beard* *The Apartment* compõem um registro dos modos de existências lésbicas e, ao mesmo tempo, tencionam a presença destas mulheres no movimento feminista da época a partir de questionamentos em torno da sexualidade, da raça e da política das aparências de acordo com o sexo biológico ou como afirma Bessa (2015):

constituem uma investigação visual e poética na microfísica das relações de poder que constituem gênero e sexualidade como um sistema marcado por desigualdades e opressões”, em um momento histórico no qual estas questões emergiam com a centralidade que tiveram nas narrativas, capturadas, com uma sensibilidade ímpar. (p. 84)

As limitações técnicas das imagens, sons e montagem da primeira geração do vídeo em relação ao padrão de imagem a outros dispositivos como o 35mm, são sobretudo os registros materiais de um movimento que prosperava nas margens, no momento em que seus limites eram também testados. A importância de Bahia Pontes e Moreira, na cena nova-iorquina do vídeo e do feminismo, podem ser flagradas não apenas nas imagens de seus *tapes*, mas na penetração social que se observa a partir da organização de eventos, manifestos e coalizão entre mulheres.

Os vídeos realizados por Bahia Pontes e Moreira a partir de 1977 continuaram a retratar o que elas mesmo definiam como ecologia da cidade, sem a ênfase direta nas questões de gênero e sexualidade, embora a enunciação dos seus documentários tenha seguido

²¹⁸ *The lesbian imagination is certainly not limited to the traditionally political. Lesbian films could explore the interior of a lesbian household or formally study the textures of daily life..*

interessada por personagens e uma estética queer. Em *On Drugs* (1977, 16'), *Walking Around* (1977, 26), *Born in a Prison* (1977, 6')²¹⁹, vídeos feitos com imagens a partir do mesmo rolo de vídeo²²⁰, as diretoras escolhem focalizar personagens desajustados na paisagem da metrópole nova-iorquina a fim de tecer uma crítica social e ao estilo de vida na metrópole, aspecto também presente em *The Apartment*. O modo de realização dos vídeos feitos a partir de restos de outros materiais acaba por confirmar uma relação completamente diferente, fluída, desatrelada e mais livre entre diretores e a constituição de um produto acabado a partir de material filmado ou gravado, o que se amplificaria consideravelmente com o digital.

Em *On Drugs*, duas entrevistas se alternam em montagem paralela; uma ex-dependente química compartilha sua experiência de vida e uma funcionária de uma clínica de recuperação fala de seu dia a dia. Enquanto a enfermeira relata em tom de desabafo a dureza da situação com a qual lida em seu cotidiano, a ex-dependente relembra as situações de dificuldade provocadas pelas drogas, descreve uma alucinação de anfetamina. De um lado, são apresentados os métodos de tratamento aos dependentes, bem como as reações dos pacientes e, do outro, as drogas e seus efeitos em relação com o mundo fora deles, de acordo com a ex-dependente “uma experiência ainda mais louca”.

O gesto de entrevistar uma ex-dependente química revela uma vontade de testar a entrevista para além do lugar da autoridade, mais próximo da sociedade como Bahia Pontes e Moreira já vinham experimentando em seus vídeos. *On Drugs* advoga para a compreensão de que a dependência é uma doença e de que *junkies* são doentes. Corrobora para isso a descrição que a enfermeira faz sobre as transformações corporais que as drogas provocam nas mulheres, afetando os ciclos menstruais e deixando os corpos vulneráveis.

Por sua vez, *Walking Around* é um vídeo ensaio que registra de maneira sensível a paisagem urbana de Nova Iorque e suas contradições. Alternando um plano da chegada na ilha de Manhattan pelo mar, imagem reiterada desde a chegada dos colonizadores na América, com tomadas caóticas e não idealizadas de ruas, metrô, concreto, letreiros luminosos e fumaça, a primeira sequência estabelece um jogo irônico ao som de “Manhattan” na voz de Dinah

²¹⁹ Cópias disponíveis no acervo do Museu da Imagem e Som de São Paulo (MIS-SP).

²²⁰ Rita Moreira em entrevista concedida à autora em 08 de setembro de 2018.

Washington. No plano estético, além da ironia da música pomposa sob imagens de construções e mendigos, a montagem brinca com a inversão vertical de imagens, transeuntes anônimos nas ruas de Nova Iorque e *close up* na bandeira estadunidense.

A estranheza tem um pico na sequência que alterna planos do interior de uma loja de animais exóticos e da cidade. Uma tartaruga num aquário precede os transeuntes, enquanto imagens dos arranha-céus se contrapõem com macacos enjaulados. Uma dupla compra ratos e mostra para a câmera.

Moreira diante da câmera interage com um vendedor em meio a jaulas de animais exóticos afinal a metrópole é tão grande, tão diversa em todos os sentidos que existe espaço até para uma loja de animais exóticos. O diálogo que segue adiciona uma camada de estranheza. Moreira quer saber se pessoas que comprem ratos e cobras são diferentes de pessoas que comprem cachorros e gatos. O vendedor menciona jacaré e cobras, Moreira pergunta se ele tem ideia de quantas cobras estão vivendo nos apartamentos de Nova Iorque e ele acha que muitas. Enquanto ele discorre sobre a necessidade de uma alimentação equilibrada para as ratazanas, há um corte seco e o letrero “Enquanto isso do outro lado da cidade”. Música dramática e closes de ratazanas mortas em ratoeiras e de moradores de ruas. Novamente, uma fina ironia com as contradições e desigualdades da cidade traduzidas na montagem alterna pássaro numa gaiola e depoimentos de moradores negros de um bairro pobre falando da violência, numa área cuja população é 85% dominada pelos porto-riquenhos, e o restante de negros, na qual não há coleta de lixo. As dificuldades não são apenas materiais, mostrando que a exclusão na atitude ríspida e indiferente das pessoas. Em contrapartida, nos deparamos com entrevistas de vários moradores das partes mais pobres da cidade que descrevem o cotidiano duro nesse território. Os planos da fachada dos abrigos para os sem teto, enquanto a trilha sonora glamorosa traga qualquer idealização possível.

É sintomático pensar que esse documentário com abordagem irônica sobre as oportunidades oferecidas pela metrópole e o desencanto que essa mesma atmosfera cosmopolita estabelece, tenha sido realizado no período em que Bahia Pontes e Moreira estavam prestes a retornar definitivamente ao Brasil. Ao fim, a narrativa parece perguntar laconicamente de que vale viver próximo à metrópole mais badalada do mundo quando se é pobre ou socialmente excluído?

Numa entrevista no início dos anos 1980, Bahia Pontes conta que *Born On a Prison* foi realizado como crítica à forma de vida que levavam quando estavam “morando num bairro onde todas as casas tinham grade na janela por causa do alto índice de criminalidade”.²²¹ Trata-se de uma espécie de videoclipe da música homônima de Yoko Ono, após um plano de introdução no qual Moreira, abre os cadeados e grades das janelas do apartamento. Há *close up* tanto nos cadeados e grades quanto no rosto de Moreira que acaba machucando o dedo ao abri-los. Sucedem-se planos de crianças brincando em parquinhos espremidos em becos entre edifícios, enquanto a câmera flana pelas ruas do subúrbio de Nova Iorque, documentando a arranha-céus, grades, janelas trancafiadas, gradis, alambrados, escadas e cadeados. A sucessão de planos com closes e mostrando adultos se alimentando em bancos de praças sugere o confinamento mesmo nas áreas da cidade a céu aberto enquanto a crítica à alta criminalidade e à necessidade de grades é direta.

Três outros títulos parte da série *Living in New York City* são *Just another crime, next door this time* (197-, 20’), *The Kid at Times Square and The Bird on Broadway* (197-, 5’), *International Women’s Day* (197-, 15’). Estes títulos são considerados perdidos por Moreira e não foram encontrados nos acervos pesquisados. As informações reunidas são menções nos currículos das diretoras e outras publicações além da memória de Moreira.

De acordo com a diretora, *Just another crime, next door this time* era uma crítica a série de estupros ocorridos no bairro em que moravam em Nova Iorque e foi realizado como forma de denunciar um estupro que havia ocorrido num prédio vizinho, algo que segundo ela certamente não ganharia espaço nos noticiários²²². A partir do título *International Women’s Day* sugere como conteúdo as manifestações no dia internacional da mulher na cidade. Sobre *The Kid at Times Square and The Bird on Broadway* (197-, 5’), Moreira não tem lembrança do que se tratava.

²²¹ COELHO, Lilia. Seção Videomania: Uma crítica de cinema vira produtora de independente de vídeo. *Jornal do Brasil*, 01/05/1983, p.10 Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=62135 Acessado em 15/10/2020.

²²² Rita Moreira em entrevista concedida à autora em 08 de setembro de 2018.

NOTÍCIAS DO FUTURO

Em 1976, o único lugar possível para dar o play num videotape no Brasil era o consultório do psiquiatra José Ângelo Gaiarsa em São Paulo. Ele usava o equipamento para experimentos terapêuticos, uma novidade naqueles anos. Foi ali que Isa Mara, conheceu Norma e Rita. De férias no Brasil, elas organizaram uma sessão no consultório onde mostraram *Lesbian Mothers*, *She Has a Beard* e outros vídeos.

Isa Mara foi uma das convidadas para essa sessão. Enquanto assistia aos vídeos e ouvia Norma e Rita falarem, ela teve a impressão de que elas pareciam estar uns 50 anos na frente da realidade que viviam no Brasil. Aquela reunião foi como uma rachadura numa parede onde Isa Mara olhou através da fenda e viu o que a mulherada em Nova Iorque estava fazendo. O impacto foi muito grande. Não apenas por ver pela primeira vez um *videotape*. Isa Mara se espantou com a coragem da dupla, em serem lésbicas assumidas e mostrarem aquele conteúdo.

No Brasil, Isa Mara se sentia tão reprimida por ser lésbica e elas pareciam tão livres, tão livres... Norma e Rita assumiam não só a relação delas totalmente como ainda tinha feito aqueles vídeos. Que traziam muita liberdade. Norma e Rita eram muito assim... “*on your face*”, faziam questão de mostrar com muita coragem, dignidade, o que elas eram. Era muita abertura enquanto os gays no Brasil viviam escondidos. Quando saíram do consultório ao fim da sessão, Isa Mara se lembra de olhar as ruas escuras e pensar que parecia uma cidade tão atrasada em comparação com aquilo que eles tinham acabado de ver. Norma e Rita estavam com a cabeça muito na frente... Nas idas e vindas, entre o Brasil e Estados Unidos, Norma e Rita traziam notícias do futuro.

Ela diz que Norma era de uma coragem imensa, além de muito inteligente e muito querida. O formato do vídeo era uma coisa nova e Isa Mara guarda profunda admiração e afeto por Norma que trouxe essas ideias e o vídeo.

...

Numa das vezes que vieram dos Estados Unidos e passaram uns dias no Rio de Janeiro, Norma e Rita se hospedaram no apartamento da amiga Eunice. Quando saíam com os amigos de Eunice, Norma e Rita perguntavam às pessoas diretamente: você é gay? Você é lésbica? Eunice disse a elas que não poderiam falar assim, que no Brasil as pessoas não estavam acostumadas a isso.

Looking for the Amazons/No país das Amazonas (1977, 60')

Now I look around me and pick out the women of the revolution – The Amazons.

The Amazons were real. Amazons live! (JOHNSTON, 1973 p. 258)

Filmado numa *road trip* à Amazônia brasileira e editado nos Estados Unidos, *Looking for the Amazons/No país das amazonas* é o último documentário codirigido em parceria por Bahia Pontes e Moreira. Originalmente com duração de 60 minutos e em cores, o documentário era composto por duas partes e em seus créditos iniciais anunciava *An adventure of Norma Bahia and Rita Moreira*, trazendo, diferente dos vídeos anteriores, a presença das diretoras para dentro da narrativa. Ao longo do documentário era possível ver a imagem de Bahia Pontes e Moreira falando em frente à câmera, além da voz over das diretoras no estilo comentário em primeira pessoa sobreposto a figuras e fotos. Descontente com essa característica do filme, Moreira acabou mutilando o documentário décadas mais tarde, cortando trechos nos quais ela e Bahia Pontes falavam e reduzindo sua duração para cerca de apenas 15 minutos. Essa alteração criou uma montagem desconexa, através de cortes abruptos na narração, ainda que tenha preservado alguns segundos das únicas imagens em movimento conhecidas de Norma Bahia Pontes.

Figura 35 - Bahia Pontes em still de *Looking for the Amazons* (1977)



Fonte: Acervo pessoal de Rita Moreira

A cópia localizada nesta pesquisa é esta versão cortada por Moreira e digitalizada para DVD em preto e branco de 16 minutos, na qual há uma dublagem em inglês feita por Bahia Pontes sobreposta ao comentário em português de ambas as diretoras. A partir dos trechos remanescentes é possível identificar o uso do vídeo para registrar as diretoras, mapas e capas de livros combinado registros da viagem que ambas fizeram à Amazônia em fotografias.

No início da narrativa, Bahia Pontes diz que ouviu falar das amazonas quando ela tinha apenas 13 anos afirmando ao espectador que há tempos se relaciona com o tema. Ainda que seu depoimento seja picotado pela recente e arbitrária montagem, é possível compreender que ela narra sua busca em bibliotecas e livros a respeito do tema enquanto são mostradas capas de livros como *The First Sex* (1971), no qual sua autora Elizabeth Gould Davis tenta demonstrar a predominância do matriarcado entre as primeiras sociedades, e *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (1976) de Monique Wittig e Sande Zeig.

Bahia Pontes queixa-se do fato de ter encontrado apenas menções às amazonas gregas nas bibliotecas de Paris e da Dinamarca, no início de sua pesquisa. Porém, conforme continua contando, quando retornou ao Brasil, encontrou muito material sobre as amazonas na Universidade de São Paulo, onde teria passado um ano pesquisando.

A partir desse ponto, a intervenção de Moreira nos leva para o trecho do documentário construído a partir das imagens dos slides que a dupla fez na viagem à Amazônia. Há imagens fixas concretas como as de uma mulher nua entrando na água e de petróglifos que sugerem o desenho de vaginas, e há outras de longa exposição feitas na floresta.

Moreira, então, aparece para dizer que havia lido algo sobre o pessoal do *Brooklyn Botanic Garden* que não conseguimos saber o que é, pois, há um corte em seguida. Ao som de um motosserra, a narração de Bahia Pontes fala sobre o desastre ecológico, enquanto vemos imagens dos slides com toras de madeira cortadas. Ela descreve dizendo que o desmatamento faz com que tudo vire um deserto, uma “paisagem muito triste”. A sucessão de imagens e trechos da narração mostra que ela fala das criações de gado, das pessoas da região e dos indígenas.

Após uma longa sequência, retrata os métodos “primitivos” da indústria do gado, a voz de Moreira volta a narrar a viagem em meio a mata fechada com um homem. Neste ponto, imagens de uma aldeia são mostradas ao som de uma voz que entoia um canto em idioma indígena.

A voz de Moreira volta para descrever a migração nordestina na região e a exploração laboral das mulheres que trabalhavam em restaurantes. Na segunda parte do vídeo, Bahia Pontes e Moreira mencionam a vulnerabilidade social na qual vivem aquelas mulheres com dificuldades de pagar pela comida e transporte na expedição pela floresta, inclusive ameaças para fazê-las desistirem a todo custo. Bahia Pontes conta que sugeriu escrever gratuitamente para uma revista muito conhecida no Brasil em troca do pagamento dos custos de viagem.

Após o início da expedição, o documentário apresenta de fato as amazonas, atualizadas a partir da experiência da viagem. Bahia Pontes e Moreira encontram um grupo de mulheres indígenas com seus filhos mostrados no vídeo através de fotos, cantos e conversas gravadas.

A narrativa volta ao depoimento inicial de Bahia Pontes que é cortada no momento em que vai dizer por que acha extremamente importante o tipo de pesquisa que está realizando. Nos trechos que restam, podemos perceber que ela fala dos escritos de Orellana sobre as amazonas e de uma seção (não sabemos qual) do *Brooklyn Museum*. É então que se revela o que as diretoras consideraram o maior mistério da expedição: uma fotografia noturna que, quando revelada, mostrou pontos de luz como holofotes. Segundo Moreira, Bahia Pontes enviou o negativo a diversos laboratórios diferentes, mas todas as fotos quando reveladas mostravam as tais misteriosas luzes²²³.

Os trechos remanescentes sugerem uma narrativa composta de diversos meios para criar uma abordagem estética ensaística que nos guia na jornada à Amazônia a partir da perspectiva das próprias diretoras. A trilha sonora foi composta pelas duas com a percussão de Bahia Pontes, que tinha fascínio por atabaques, e com o teclado de Moreira.

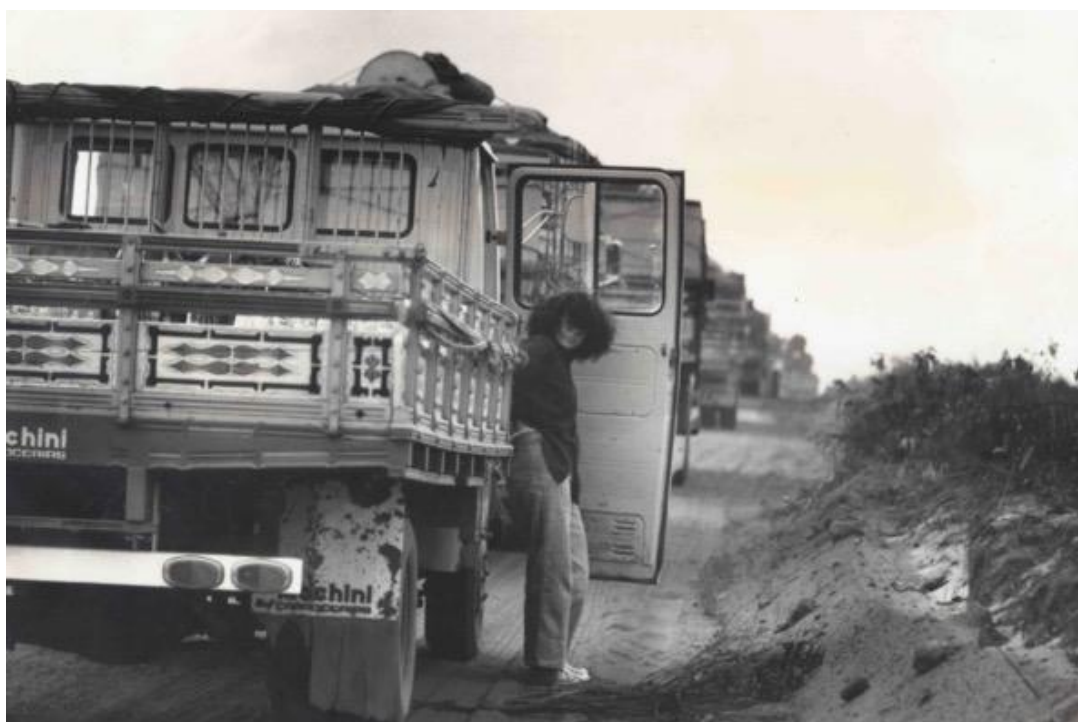
À parte do interesse de historiadores, o mito das amazonas perpassa o movimento feminista ao longo do último século, se convertendo num símbolo e num reflexo no qual as próprias mulheres miraram. Há registros de sufragistas estadunidenses sendo referidas como guerreiras amazonas entre 1905 e 1913 em referência à atitude combativa das militantes pelo voto. (WILSON, 1998). Na década de 1970, as amazonas voltam a ser uma referência importante como deflagram os escudos das super sapatonas (*superdykes*) em *Superdyke* (1975, dir. Barbara Hammer). E as referências continuam sendo atualizadas nos movimentos

²²³ Entrevista de Rita Moreira concedida à autora em 10/07/2020.

feministas, seja com Katerina Tarnovska e seu grupo Asgarda²²⁴ na Ucrânia, seja com o feminismo denominado amazona.

A abordagem de Bahia Pontes e Moreira parece ser menos idealizada pois como afirma Moreira, naquele momento, elas acreditavam que as mulheres indígenas eram as verdadeiras amazonas. Nesse sentido, a narrativa do vídeo acaba deslocada para abordar a ocupação da região com gado e os problemas ambientais sociais provocados na região sob o lema “ocupar para não entregar” da ditadura civil militar. Tanto é que à época um anúncio de aluguel do tape no jornal *Womanspirit*²²⁵ define *Looking for the Amazons* como um documentário de Norma Bahia e Rita Moreira que investiga as recentes descobertas arqueológicas sobre mulheres amazonas, e ainda aborda a atual destruição ecológica de pessoas e lugares na selva amazônica.

Figura 36 - Bahia Pontes na viagem de *Looking for the Amazons* (1977)



Fonte: Acervo pessoal de Rita Moreira

²²⁴ Tarnovska e seu grupo acreditam que as amazonas são os ancestrais diretos das mulheres ucranianas e criaram uma arte marcial totalmente feminina para seu grupo, baseada em outra forma de luta chamada Combat Hopak, mas com ênfase especial na autodefesa.

²²⁵ MONTPETIT, Eloise, et al. *WOMANSPiRiT*, vol. 4, no. 15, jan. 1978. JSTOR, [jstor.org/stable/10.2307/community.28046756](https://www.jstor.org/stable/10.2307/community.28046756). Acessado 12/08/2021.

A apresentação do vídeo, como uma Aventura de Norma Bahia e Rita Moreira, indica uma mudança dos interesses de Bahia Pontes a partir do fim dos anos 1970. Obcecada pelas amazonas, ela passou a se apresentar como uma “amazona explorer” e a organizar conferências sobre as amazonas e outras divindades femininas nos Estados Unidos e no Brasil.

Uma destas conferências aconteceu no programa de Estudos das Mulheres (*Women's Studies*) Universidade de Indiana, South Bend em junho de 1978²²⁶, a convite da professora e feminista Gloria Kaufman. No fim dos anos 1970, as mulheres que haviam participado das mobilizações feministas do início da década começavam a utilizar sua influência e poder para promover mudanças estruturais na sociedade. Uma consequência disto foi a criação de departamentos e programas de estudos das mulheres, estudos de gênero (*Gender Studies*) e Estudos gays e lésbicos (*Gay and Lesbian Studies*) nas universidades estadunidenses.

Figura 37 - Reportagem estadunidense com Bahia Pontes



Fonte: *South Bend Archives, Indiana University*

²²⁶ PRED, Eleonore g. Groups and Events. The Advocate, Los Angeles, Issue 239, 19/04/1978, p. 13.

Figura 38 - Pôster da Conferência *Witches & Amazons*

Kaufman (Gloria) (W)

JUNE 2, 3, & 4, 1978

Witches & Amazons

A FEMINIST CULTURAL CONFERENCE

**sponsored by
INDIANA UNIVERSITY AT SOUTH BEND**

with Z BUDAPEST
Author, Lecturer, Authority on Witchcraft, upcoming speaker for the American Academy of Religion, Feminist, High Priestess - Susan B. Anthony Coven #1.

and NORMA BAHIA PONTES
Explorer, Filmmaker, Author, Guggenheim Fellow; Ms. Pontes also conducted an archaeological project investigating the stone engravings by Brazilian Amazon women.

CALENDAR OF EVENTS

FRIDAY EVENING: Informal Entertainment
SATURDAY MORNING: Videotapes on Witches and Amazons / Feminist Fair ALL DAY
SATURDAY AFTERNOON: Norma Bahia on Amazons
SATURDAY EVENING: Z Budapest conducts Feminary / Feminist Entertainment / Perhaps a Midnight Service?
SUNDAY MORNING: Norma Bahia on Amazons (a continuation)
SUNDAY AFTERNOON: Z Budapest conducts Feminary (a continuation)

ALSO FEATURING

A HUGE Fair of Feminist Wares from all over the country.
Surprise Feminist Entertainment.
Videotapes on Amazons, Goddesses and Witches.
Rooms with 3 meals and pool for \$13 and down.
Feminist Music.
Beautiful conference site with lawnspace and trees.
Many joys of Sisterhood!

Program: Gloria Kaufman Coordinator: Betsy Walling

This is a FUN conference designed for feminist revitalization!
Registration fee includes all activities and free access to sell your feminist wares, be they buttons, books, records, incense, posters, or bows.
To sign up for a booth, or to ask questions about arrangements, contact the Division of Continuing Education at 237-4166.

Fonte: *South Bend Archives, Indiana University*

CASTA DIVA

Norma adorava Maria Callas e cantava óperas pelos cantos. Seu timbre de voz era suave, lembrou mais de uma amiga.. Fernanda diz que era muito cheirosa, de toque muito suave, mãos delicadas, ela tinha uma delicadeza, era um ser delicado, um sorriso lindo que abria. Tocava tambores, atabaques, andava sempre vestida branco, uma coisa meio cerimonial.

Norma tinha muitas dores nas costas e passou a acreditar que Rita tinha “mãos santas” e pudesse aliviar suas dores com massagem. A certo ponto Rita se encheu pois não queria ninguém que fosse tão dependente dela. Mas não foi apenas isso. Rita foi ao Brasil sem Norma e conheceu Káthia e como as coisas já não estavam bem...

De volta ao Brasil

Ao longo dos anos 1970 e 1980, Bahia Pontes e Moreira apresentaram seus vídeos esporadicamente no Brasil. A maioria das exposições aconteceram em contexto de mostras de videoarte. Sob a ditadura militar, os vídeos que abordavam de forma direta o lesbianismo e as questões de gênero acabaram preteridos. Assim os tapes mais mostrados foram *Born in a Prison*, *On Drugs* e *Walking Around* mas também há registro de exposições de *Looking for the Amazons*.

No início de 1977, Bahia Pontes foi convidada para participar da representação brasileira na XIV Bienal de São Paulo que aconteceria naquele ano²²⁷. A diretora aceitou com a condição de que pudesse participar em equipe enfatizando que seu trabalho em vídeo era feito em parceria com Moreira. Como proposta, enviaram o projeto *Video Arqueológico, Nova York versus Amazônia*, obra que consistia em nove monitores grandes, seis em preto e branco e três a cores, para quatro exposições diárias dos vídeos *Born in a Prison*, *The Apartment*, *On Drugs*, *The Kid at Times Square and the Bird on Broadway*, *International Women's Day*, *She Has a Beard*, *Walking Around* e *Amazonia*²²⁸.

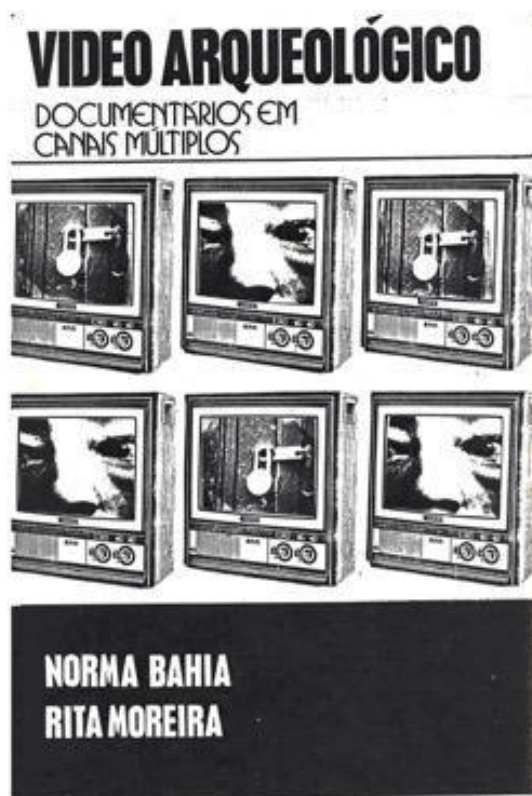
Um esquema do projeto localizado no arquivo da Fundação Bienal sugere que a dupla teve problemas para conseguir o material necessário e pretendia tentar obter decks de vídeo com o departamento de TV da Fundação Ford e com o Instituto Metodista. De toda maneira, em setembro, Bahia Pontes comunicou à Bienal que elas não haviam obtido todo o material técnico, mas que poderiam realizar a obra de maneira reduzida. Em resposta, a Bienal optou por cancelar a participação da dupla alegando que Bahia Pontes não contactou as instituições até 19 de agosto daquele ano. No entanto, a troca de correspondência no acervo da Bienal São Paulo, mostra que, na verdade, Bahia Pontes escreveu em junho daquele ano explicando que Moreira já se encontrava no Brasil com os videotapes e estava a disposição para tratar outros detalhes técnicos. Diante do cancelamento, Moreira foi aos jornais²²⁹, afirmando que a Bienal prometeu verbas, passagens e equipamentos, mas não cumpriu.

²²⁷ As vídeo-reportagens de duas amazonas. Folha de São Paulo. 16/10/1977, p.69.

²²⁸ Esse é a única menção a este título, possivelmente editado com o material bruto de *Looking for the Amazon*.

²²⁹ SOLON, Sílvia. Rita Moreira: Bienal promete, mas não cumpre. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 1977.

Figura 39 - Capa do projeto de vídeo instalação



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

De acordo com Aguiar (2007), aproveitando a presença das artistas e dos tapes no Brasil, o MAC-USP organizou uma mostra com *Born in a prison* e *Looking for the Amazons* no mesmo ano²³⁰. Constam ainda em catálogos e materiais promocionais que, no ano seguinte, Bahia Pontes e Moreira exibiram seus vídeos no I Encontro Internacional de Vídeo-Arte de São Paulo (1978) realizado no MIS e que durante os anos 1980, participaram do 1º Festival nacional de vídeo²³¹ em 1983 e do Espaço Vídeo Panasonic em 1988²³² em que exibiram *Born in a Prison*.

²³⁰ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. Boletim informativo n. 350, São Paulo, 05 set. 1977. Sem Data. Carta de Rita Moreira para Walter Zanin e Cacilda Teixeira da Costa. Proposta de exposição Rita Moreira e Norma Bahia. Sem Local. Arquivo MAC-USP, pasta n. 047/07.

²³¹ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. Boletim Informativo n. 455, São Paulo jun. 1983.

²³² MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. Catálogo Espaço Vídeo Panasonic, São Paulo, ago-dez 1988

As políticas ostensivas e estruturantes de propagação da heterossexualidade podem ser sentidas na curadoria das exposições dos vídeos de Bahia Pontes e Moreira organizadas no Brasil a partir da metade dos anos 1970. Os documentários que abordavam questões de sexualidade foram preteridos em favor dos vídeos que não abordavam diretamente estes temas, tanto nas sessões isoladas, como na mostra organizada com o trabalho da dupla no Espaço B do MAC USP ou, ainda, no projeto de instalação em vídeo na Bienal de São Paulo de 1977 que não chegou a acontecer.. Durante os anos 1970 e 1980, vídeos com referência a lesbianidade como *Lesbian Mothers* (1972) e *Lesbianism Feminism* (1974), além de *The Apartment* (1977) não eram mencionados de maneira direta nos currículos que as videomakers enviavam para as instituições e não foram exibidos publicamente no Brasil, vindo a participar de mostras somente a partir dos anos 2010. Já *She Has a Beard* foi exibido 1975, “sob a forma de documentário experimental e em torno a circunstâncias políticas” (MACHADO, 2003, p.145).

Conforme demonstrou Veiga (2013), a censura atingiu a carreira de cineastas como Teresa Trautman e Ana Carolina e incidiu de maneira particular em seus filmes lançados ao longo dos anos 1970. Da mesma forma, Cavalcante (2017) afirma que a censura exigiu que Vera de Figueiredo cortasse cenas consideradas obscenas como o beijo entre o general e o empresário em *Feminino e Plural* (1976). Ainda que os vídeos de Bahia Pontes e Moreira não se destinassem ao circuito comercial exibidor, mostravam sexo lésbico, beijo entre mulheres, mulheres performando trejeitos e signos entendidos como da masculinidade, protestos de mulheres, inclusive lésbicas e, portanto, poderiam ser compreendidos como crítica à moral apregoada pela ditadura. Impedidas de divulgar plenamente seus trabalhos, esta situação com certeza contribuiu para a obliteração das obras de Bahia Pontes e Moreira e pode ter impactado a continuação de suas carreiras.

Estas escolhas, por sua vez, colaboraram para que a dupla tivesse um escasso material conservado nos acervos de instituições brasileiras, que preservaram somente o que havia constado no programa destas mostras. Essa situação corrobora para o que Brunow (2009) designou de tradicional normatividade dos arquivos, ao abordar os desafios de preservação de obras dirigidas por pessoas queers em face do contexto sociopolítico que criminaliza(va) e patologiza(va) as vidas LGBTQIA+.

EFEITO NORMA

Antes mesmo de retornar de forma definitiva ao Brasil, Norma era uma mulher conhecida entre as jovens paulistas e cariocas que, no fim dos anos 1970, se iniciavam nos feminismos e assumiam sua lesbianidade. A maioria delas ouviu falar de Norma por outras mulheres. Alguém falou que Norma e Rita eram um casal, um casal de mulheres lésbicas que viviam em Nova Iorque e faziam vídeos feministas!

Quando vinha ao Brasil, as histórias partilhadas entre as jovens encarnavam sua figura mística, louca, amazona, radical, extravagante, independente e completamente lésbica. Norma era uma mulher muito bonita de quase quarenta anos, uma mulher realizada, profissional, a inspiração que encarnava todos aqueles desejos.

Teca tinha 19 anos quando ouviu falar de Norma numa reunião na casa de Isa Mara. Ela estava com outras mulheres que, como ela, tinham assumido sua sexualidade de forma dolorosa. Conheceu primeiro Rita, que não atraiu tanto sua atenção pois havia sido casada com homem e tinha uma vida relativamente dentro dos padrões burgueses. Quando conheceu Norma achou que era completamente louca, fora das normas, uma mulher realizada, profissional extremamente espontânea. Então descobriu que Norma havia dirigido um comercial da Molico, que havia causado um impacto em seu imaginário quando era adolescente, ainda no armário. Na propaganda, uma mulher cavalgava numa praia com tanta liberdade que Teca nem achou que vivenciar aquele nível de liberdade fosse possível.

Impressionada, Teca disse às suas amigas Márcia e Fernanda: “Vocês têm que conhecer uma mulher incrível chamada Norma Bahia Pontes!” e continuou contando que Norma tinha morado em Nova Iorque com a namorada e fazia vídeos, era feminista radical...

Isso foi suficiente para que Fernanda e Márcia, recém-formadas em Cinema na ECA/USP e interessadas em fazer vídeos, decidissem ir até o Rio de Janeiro ao encontro de Norma. Dirigiram um fusca por quase oito horas pela estrada velha entre São Paulo e Rio até chegar ao endereço na Estrada Velha da Tijuca, nº 90. Quando tocaram a campainha, Norma abriu a porta toda vestida de branco com um sorriso largo no rosto. As jovens se apresentaram e mesmo sem conhecê-las, Norma as convidou para entrar, serviu chá. Era uma casa maravilhosa em meio à mata com uma cascata nos fundos, onde Norma vivia com a namorada Cida de 19 anos. Fernanda e Márcia acabaram ficando naquela noite, na outra e por mais alguns dias.

Cida lembra com carinho o dia em que Fernanda e Márcia tocaram a campainha em busca de Norma. Ela conhecera Norma tempos antes, quando se mudou para o Rio de Janeiro,

saindo da casa de sua família conservadora no Espírito Santo. Sua namorada na época falava muito em Norma Bahia, alguém que ela tinha que conhecer. Enfim, conheceu Norma quando ela veio passar uma temporada no Brasil. E, no dia em que foram apresentadas, Cida entendeu por que tinha que conhecer Norma. Elas imediatamente se apaixonaram. Uma paixão muito louca que durou uns dois anos mais ou menos de 1978 a 1980. Quando conheceu Cida, Norma ainda vivia em Nova Iorque e tocava sua empresa feminista, a *Amazon Media Project*.

Norma convidou Cida para voltar com ela aos Estados Unidos, mas Cida não topou. O jeito foi se comunicarem por correspondência até que Norma retornasse definitivamente para o Brasil quando foram viver juntas na casa alugada da estrava velha da Tijuca. Ali viveram uma realidade completamente a parte, um tempo muito mágico, um grande delírio, muito isoladas sem telefone, apenas com as abóboras que nasciam no quintal. Norma falava das amazonas e tinha muitas histórias para contar. Quando algum barulho as amedrontava, faziam um som bem alto com chocalhos, tambores e atabaques para espantar os medos. Norma adorava esses instrumentos de percussão, tocava atabaque e tambores muito bem. Um dia resolveram entrar na floresta de noite, cada uma com uma vela e combinaram que andariam até a vela queimar pela metade e depois voltariam. A trilha era úmida, com aroma da matéria orgânica típica da mata atlântica. No percurso deram de cara com teias densas e aranhas enormes.

Nesta casa fizeram reuniões e festas, uma delas com umas 15 mulheres lésbicas que durou alguns dias. A loucura foi tanta que Fernanda diz se lembrar apenas de algumas cenas.

Por algum motivo que Cida não se lembra, tiveram que sair desta casa depois de um ano e foram viver no Vidigal, próximo à praia de São Conrado. Num desses dias de calor brabo no Rio, Norma sugeriu que fossem se banhar na piscina do hotel Sheraton que ficava na frente do apartamento. Se vestiram elegantemente e entraram pela porta da frente fingindo serem hóspedes. Norma falando inglês e Cida calada. No vestiário, trocaram de roupa e depois desfrutaram da piscina e do farto café da manhã servido no hotel.

Foi por ali, na praia de São Conrado, que, por volta do final dos anos 1970, Kathia reencontrou Norma. Era a mesma Kathia por quem Rita se apaixonara e deixara Norma. A jovem vivia em São Paulo, o romance com Rita havia terminado e sem saber o que fazer da vida, tinha uma intuição: sabia que queria ficar perto de Norma, quem achava muito inteligente e que poderia ser sua guru. Em busca de Norma, Kathia foi ao Rio de Janeiro, sem saber onde encontrá-la e numa época em que ninguém tinha telefone. Pernoitou na casa de amigos e no dia seguinte decidiu ir à praia de São Conrado. Ao descer do ônibus começou a andar em direção à praia, e numa linha reta viu na sua frente uma pessoa fazendo yoga. Ao se aproximar viu que

era Norma. Foi um encontro aleatório mas mágico, do qual Kathia se lembra até hoje.

Depois de morar no Vidigal com Cida, Norma decidiu morar com a irmã Déa, muito mais velha que ela, e Cida teve muita dificuldade com já que a irmã era uma pessoa muito conservadora, reacionária, "culposa", muito fechada e que nunca que ela, e Cida teve dificuldade para se adaptar já que a irmã era uma pessoa bastante conservadora, reacionária, "culposa", muito fechada e que nunca gostou das namoradas da Norma. Com o tempo se separaram de forma tranquila, permaneceram amigas, Cida foi viver em São Paulo e Norma seguiu vivendo com a irmã.

Figura 40 - Norma Bahia Pontes, São Paulo (1979)



Fonte: Fotografia de Hattori / Acervo Cinemateca do MAM - RJ

6. A GENIALIDADE DOS HOMENS E A MEGALOMANIA DAS MULHERES

Após retornarem ao Brasil no fim dos anos 1970, Bahia Pontes e Moreira seguiram caminhos distintos. Moreira, bem inserida na elite paulistana, se engajou em projetos de vídeos documentários desenvolvidos no bojo de iniciativas governamentais (SOBRINHO, 2021). Bahia Pontes, por sua vez, voltou ao Rio de Janeiro, onde tentou realizar projetos de vídeos e culturais mais ambiciosos, enquanto fazia *freelas* como colaboradora no suplemento literário do jornal *O Globo*, produtora da Televisão Educativa do Rio de Janeiro e em atividades de ensino, como a coordenação do Simpósio sobre Vídeo e Televisão da PUC-Rio e do Seminário de Cinema do Real no MAM-RJ (1982).

Figura 41 - Cartaz do Seminário Cinema do Real (1982)



Fonte: Acervo Cinemateca do MAM-RJ

Em 1979, Bahia Pontes elaborou dois projetos de comunicação que foram registrados e protocolados juntos ao Ministério da Educação e Cultura, que tinha como ministro naquele momento Eduardo Portella, conhecido de Bahia Pontes dos tempos da Revista *Civilização Brasileira*. Com esperanças de rearticular sua rede de contatos, Bahia Pontes visitou o gabinete de Portella no Rio de Janeiro (carta) ²³³, e lhe propôs o projeto do Centro Brasileiro de Informação e Desenvolvimento, cujo objetivo era criar uma “base para a implantação futura de uma televisão cultural por cabo no Brasil” (PROJETO, p.1)²³⁴. Inspirada na experiência novaiorquina da televisão a cabo, Bahia Pontes propunha a criação de um “serviço público de informação cultural através de uma televisão comunitária, não comercial” (pag.1).

O Centro proposto por Bahia Pontes seria uma organização de pesquisa de valores culturais em âmbito nacional para documentação e gravação de tapes de “indígenas, negros, de vários grupos étnicos, especificamente mulheres, enfim de todo o povo brasileiro” (p. 2). No projeto, ela vislumbrava essa produção sendo exibida tanto em circuitos alternativos como escolas, associações de bairro, centros comunitários como televisão comercial e televisão a cabo, uma vez que essa fosse implantada no Brasil.

De acordo com Herz (1983), o debate em torno da radiofusão estava efervescente no fim dos anos 1970. Pelo menos desde 1973 havia interesses de empresas estrangeiras na difusão do cabo no Brasil. Como forma de enfrentamento aos interesses externos, as universidades brasileiras, notadamente a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e a Universidade de Brasília (UNB), buscaram exercer o direito constitucional vigente à época que garantia prioridade às universidades públicas na implementação de projetos de radiodifusão. Alguns escândalos envolvendo grupos empresariais foram denunciados pela Associação de Promoção da Cultura (APC). Ainda que o projeto de Bahia Pontes seja sucinto e destacado das movimentações que aconteciam no campo, sua proposta estava alinhada a discussão da TV a cabo como um projeto cultural, não comercial, genuinamente brasileiro, dez anos antes da

²³³ Carta de Norma Bahia Pontes ao ministro Eduardo Portella. 20/03/1979.

²³⁴ PROJETO para criação de um Centro Brasileiro de Informação e Desenvolvimento Cultural. 20/03/1979. Caixas 8.372, Conjunto: SEAC Conteúdo: Norma Bahia Pontes - Projeto Centro Brasileiro de Informações e Desenvolvimento Cultural Número: 242/79. Arquivo Nacional.

chegada da TV a cabo no Brasil em dezembro de 1989, com as redes estadunidenses CNN e MTV²³⁵.

À despeito da relevância do debate, e da experiência de Bahia Pontes no contexto estadunidense e, apesar do tom informal da carta que acompanhava o projeto, no qual ela saúda o ministro pelo sobrenome, como bons amigos de velhos tempos, o projeto foi arquivado quatro meses depois com um telegrama formal da assessora de gabinete de Portella.

O outro projeto que Bahia Pontes propôs ao, então, Ministério da Educação e Cultura, foi a criação de um Centro Amazônico de Comunicação Extra-Sensorial (CACES). Ao elaborar o conteúdo do projeto Bahia Pontes dava indícios de que acompanhava os debates políticos sobre a região. Na primeira linha, ela afirma que o projeto é uma resposta à solicitação do Governo Federal para projetos de política florestal para Amazônia. Na justificativa, citava o senador amazonense Evandro Carrera (MDB-AM) e a deputada federal paraense Lúcia Viveiros (MDB-PA) e afirmava que um centro extrassensorial “poderia levar ao conhecimento de novas formas de energia de comunicação, como a telepatia”.

Anexo ao projeto, Bahia Pontes reuniu reportagens e matérias de jornal que justificavam a proposta, além de uma carta do Instituto de Psicologia Aplicada certificando sua dedicação às pesquisas no campo da comunicação extrassensorial e sua participação no curso de Parapsicologia e Desenvolvimento da Sensibilidade Paranormal do Instituto.

A abordagem de Bahia Pontes, somada às informações documentais e a uma reportagem de sua autoria publicada na revista *Planeta* (1978) sobre o mito das amazonas, corroboram com um novo deslocamento em seus interesses, envolvendo misticismo, terapias alternativas, ainda que como conteúdo de projetos de comunicação e videotapes. Desde a realização de *Looking for the Amazons*, Bahia Pontes se apresentava como uma conferencista sobre as amazonas e outras divindades femininas. Além da palestra na Universidade do Indiana nos Estados Unidos, citada anteriormente, Bahia Pontes promoveu uma palestra no MAM, na qual abordou a questão amazônica.

²³⁵ Associação Brasileira de TV por Assinatura. Disponível em <https://www.abta.org.br/historico.asp>. Acessado em 06/09/2021.

Durante a década de 1980, Bahia Pontes buscou articular parcerias e escreveu projetos, registrou argumentos e roteiros, mas enfrentou muita dificuldade para conseguir financiá-los²³⁶. Fernanda Pompeu manifesta uma lembrança muito sofrida de Bahia Pontes no início dos anos 1980 porque, apesar das ideias geniais, não encontrava financiamento. Pompeu relatou uma reunião com o cônsul do Estados Unidos, na qual acompanhou Bahia Pontes em que essa tentou, sem sucesso, financiamento para um vídeo feminista que homenagearia as mulheres com um barco soltando fogos de artifício lilases da Baía da Guanabara.

No nome de Bahia Pontes encontrei registros de dois roteiros, *O útero da terra* (1983) e *Cristal*²³⁷ (1986), e de dois argumentos, *Se Ela Fosse Presidente*²³⁸ (1986) e *Kerubins*²³⁹ (1986, coautoria com Ana Porto). Para além do que possamos imaginar a partir destes títulos sugestivos - que combinam misticismo com assuntos políticos - prevendo uma mulher na presidência do país -, não há informação disponível sobre a duração, gênero e o conteúdo dos projetos²⁴⁰, com exceção de *O útero da terra* (1983), mencionado por Bahia Pontes numa entrevista para o *Jornal do Brasil*²⁴¹.

De acordo com a diretora, o filme retrataria suas próprias vivências ou, em suas palavras: “a partir de uma experiência dolorosa, a retirada do meu útero, me veio a ideia desse filme, onde relato minha busca pessoal ao meu próprio interior em comunhão com a natureza”²⁴². Apesar de não ser possível saber se o projeto se tratava de um documentário ou um filme experimental, essa afirmação sugere que Bahia Pontes planejava um filme em primeira pessoa centrado em sua experiência traumática relacionando-a com a natureza. De alguma forma esse projeto aprofundaria a poética que já estava em curso em *Looking for the Amazons/No País das Amazonas*. Nesta reportagem, Bahia Pontes também falou sobre a

²³⁶ Entrevista de Fernanda Pompeu concedida à autora em 07/09/2020.

²³⁷ Registro nº 2944, Escritório de Direitos Autorais / Fundação Biblioteca Nacional.

²³⁸ Registro nº 2943, Escritório de Direitos Autorais / Fundação Biblioteca Nacional. Diário Oficial da União (DOU), 03/09/1986, pag.79, seção 1.

²³⁹ Registro nº 2871, Escritório de Direitos Autorais / Fundação Biblioteca Nacional. Diário Oficial da União (DOU), 17/06/1986, pag. 31, seção 1.

²⁴⁰ Em e-mail enviado por Gustavo Fernandes da equipe de atendimento do Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional, informou que a instituição não concede o acesso a obras registradas por terceiros sem a autorização do titular de direito.

²⁴¹ COELHO, Lília. Seção Videomania: Uma crítica de cinema vira produtora de independente de vídeo. *Jornal do Brasil*, 01/05/1983, p.10 Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=62135 Acessado em 15/10/2020.

²⁴² Idem.

participação do escritor Oriental Luiz Noronha²⁴³ no filme, utilizando o tempo presente em suas declarações e indicando que já havia gravado uma entrevista com ele.

As informações nesta entrevista são ainda indícios de que o interesse de Bahia Pontes pelo o misticismo se intensificara. Além do mito das amazonas, perseguido por ela, mas também uma forte simbologia para o feminismo, Cida Santos conta que seu interesse era grande pela Terra Oca, teoria surgida no século XVII, popularizada pelo livro *The Hollow Earth* (1969) do escritor esotérico Raymond W. Bernard.

É apenas em 1989, cerca de dez anos após retornar definitivamente dos Estados Unidos ao Brasil, que Bahia Pontes voltaria a dirigir, desta vez, seu último vídeo intitulado *Cor da Terra* (codireção com Ana Porto²⁴⁴, 33', 1989)²⁴⁵. O projeto foi um dos vencedores do concurso de roteiros *O Negro no Brasil*, organizado pela Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) em parceria com a Fundação Ford, e recebeu 20 mil dólares para sua realização.

Na imprensa, Bahia Pontes o definiu como documentário-ficção, um “vídeo estímulo para o despertar da consciência cósmico-histórica da raça negra: as lutas, os sonhos em busca de uma paz universal” ou um enfoque místico do negro dentro do panorama transcendental²⁴⁶. A descrição do vídeo no acervo da ABVP, onde encontra-se a única cópia disponível, é mais objetiva:

O vídeo aborda a relação entre o passado violento escravagista e a sociedade brasileira contemporânea trazendo imagens como a escravidão, candomblé, escola de samba, capoeira, questões de gênero e raça, olodum e favelas presente na cultura e memória nacional inseridos nos depoimentos/experiências negras em sociedade.

²⁴³ Em 1987, o ufólogo Luiz Noronha, publicou um livro intitulado *São Tomé das Letras, útero da Terra?*.

²⁴⁴ Os créditos são Direção: Norma Bahia Pontes e Ana Porto e Direção Geral: Norma Bahia Pontes.

²⁴⁵ Vídeo disponível no acervo da ABVP na Biblioteca da PUC-SP. Agradeço a Julio Wainer pela ajuda no acesso ao vídeo.

²⁴⁶ PORTELA, Wilde. As Muitas Faces do Negro na Sociedade Brasileira. Diário de Pernambuco, Seção B, Recife 09 de maio de 1989, Seção B, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20198&pagfis=152339. Acesso em 12 set. 2019

Cor da terra – os negros em busca de paz (1988, 33’)

Realizados com mais de vinte anos de diferença, de *Les Antillais/Os Antilheses*, o vídeo *Cor da Terra* revela nuances das transformações na trajetória da ensaísta, cineasta e *videomaker* Norma Bahia Pontes ao longo de seus cerca de 30 anos de carreira artística e intelectual. Assim como seu primeiro curta-metragem *Les Antillais*, *Cor da Terra* aborda a temática racial de maneira frontal, apesar de também pontuar questões de classe. No primeiro, a questão colonial era pungente, no segundo foi incorporado a essa questão o feminismo, fruto de sua militância feminista nos anos 1970, estabelecendo, então, uma visão complexificada de raça, classe e gênero enunciada através de relatos como o da então deputada federal Benedita da Silva²⁴⁷.

Na abertura de *A Cor da Terra*, duas abordagens que acompanham todo o filme aparecem em montagem paralela. Além da narrativa documentária com entrevistas no estilo *talking heads* – também encontrada nos filmes e vídeos anteriores de Norma Bahia Pontes –, o vídeo tem algumas sequências ficcionais com performances e também nuances experimentais com elementos místicos, como na fusão entre a imagem de um olho e de uma galáxia ou ainda o movimento de câmera em fotografias e gravuras.

Na primeira sequência, um homem negro segurando um facão aparece em meio a mata enquanto ouve gritos que evocam o nome de Zumbi. Uma narração na primeira pessoa do plural menciona a natureza cósmica dos homens e a perda da consciência do destino cósmico, tentando elaborar uma reflexão sobre o trauma da escravização. Distante de uma abordagem científica, numa perspectiva que se pretende mais filosófica, a voz misteriosa afirma que “o esquecimento da inspiração divina nos teria feito tornarmo-nos tiranos e escravos, acorrentarmo-nos e dividirmo-nos, quando a terra é de todo”. Eis que o ator encara a câmera olhando-a direto e intervém questionando o uso da primeira pessoa do plural e pontuando divisões: “de você, de mim, da minha cor, daquele que você não vê como seu irmão”. Corroborando com a intervenção do ator, a montagem recorre para o uso de imagens de pessoas negras, inclusive crianças negras

²⁴⁷ Professora, assistente social, ativista do movimento de negro, feminista, foi líder comunitária na favela do Chapéu-Mangueira até se tornar deputada federal em 1987 pelo Partido dos Trabalhadores. Foi a primeira senadora negra do Brasil. Disponível em <https://www.camara.leg.br/deputados/73701>. Acessado em 20/11/2020.

mendigando nas ruas. Na sequência, uma mulher negra caminha na mata ao som de uma trilha sonora mística.

Figura 42 - Atores em stills de *A Cor da Terra* (1989)



Fonte: Acervo ABVP / Biblioteca da PUC-SP

O documentário reúne entrevistas com personalidades brasileiras negras falando sobre dimensões variadas da cultura e do ativismo negro. O músico Gilberto Gil fala sobre correlação de forças e poder, pontuando criticamente a História do Brasil enquanto em paralelo um menino conta sobre o aprendizado da escravização na escola. O sociólogo João Marcos Romão discute a necessidade de recriar a nação enquanto vemos a performance dos atores em meio à natureza. As questões com relação a identidade das mulheres negras são abordadas na fala da escritora Sandra Almada, autora do livro *Damas Negras* e de Benedita da Silva, que menciona os arquétipos da empregada doméstica e da mãe preta (GONZALEZ, 1984) a partir de sua experiência pessoal contada enquanto caminha na favela Chapéu-Mangueira. Ainda nessa chave, outra entrevistada atesta que as mulheres negras não deixaram de ser mucamas, termo que se refere a criadas ou escravizadas que trabalhavam nas casas grandes, e de sofrerem assédios, inclusive nos locais de trabalho, pois o corpo da mulher negra ainda é visto com exotismo.

Alguns entrevistados abordam a negridade a partir de uma perspectiva metafísica, seja na tentativa de se elaborar o que é gente, de refletir sobre raça como faz a cantora Sônia Santos e ainda a meditação de Joãozinho Trinta sobre a nova tônica de civilização, natureza humana,

da capacidade do Brasil. Em sua visão, Exu, representa a encruzilhada que é também o futuro, que abre os caminhos.

Os registros das danças no terreiro de Mãe Elza ilustram o depoimento que critica a falsa liberdade dos cultos afro-brasileiros e das religiões afro-brasileiras no país. Enquanto ela discorre sobre candomblé, Frei Davi sugere a possibilidade de aproximar seu deus católico e os deuses do candomblé e define o terreiro como um lugar de resistência, conduzindo a narrativa para o depoimento do mestre João Pequeno (João Pereira dos Santos) sobre Capoeira como reforço na luta dos escravizados enquanto vemos cenas de capoeira.

Figura 43 - Stills de *A Cor da Terra* (1989)



Fonte: Acervo ABVP / Biblioteca PUC-SP

O processo de resistência não é apenas retratado como força física e espiritual, mas como processo complexo composto de dor e rejeição que se transforma em autorreconhecimento. A atriz Zezé Motta confia sua vivência de embaquecimento até os 30 anos, quando usava peruca, alisava os cabelos e sonhava em afinar o nariz com cirurgia. Depois veio um momento de conscientização e de radicalismo, mas, no vídeo, conta estar vivendo uma fase mais relaxada, menos crítica em relação a outras mulheres negras que ainda sofrem com a imposição dos padrões de beleza brancos, reconhecendo a autonomia dessas para decidir quais são suas preferências.

A narrativa volta a brindar a resistência comunitária com exemplos culturais como o grupo Olodum apresentado pelo depoimento de seu presidente João Jorge e imagens das

apresentações e pela explicação do cantor e compositor Martinho da Vila sobre o sentido da palavra Kizomba, a qual significa encontro, festa de confraternização.

A atriz Ruth de Souza compartilha seu desejo de ser reconhecida como uma atriz e não como uma “atriz negra”. Em seu depoimento, ela afirma que atores negros encontram mais dificuldades em suas profissões porque não há autores negros e os roteiristas são sempre brancos. Fala-se também sobre a ausência de negros nas publicidades, apenas de serem grande parcela de consumidores.

Figura 44 - Zezé Motta e Benedita da Silva em stills de *A Cor da Terra* (1989)



Fonte: Acervo ABVP / Biblioteca PUC-SP

A origem da raça negra coincidindo com a origem do próprio ser-humano vira tema da narrativa. Os entrevistados são filmados com *close-up*, marca estilística dos vídeos de Bahia Pontes desde os anos 1970. Desmistifica-se a dominação no processo de escravização pela imposição do conceito de raça e pela suposta superioridade dos europeus e se afirma que o apagamento da História dos negros foi crucial na dominação.

A montagem alterna desenhos de rostos de escravizados, enquanto a atriz do início do filme dança nua ensejando a liberação de seu corpo e de sua existência alternada com imagens do cosmos e da lua. A enunciação da montagem corrobora novamente para a desarticular a noção de raça como sistema de hierarquia social ao combinar fotografias de etnias diversas, e até antiespecismo.

Em performance de celebração, o ator homem mostra faca e joga-a para cima, se libertando da arma e a atriz dança numa cachoeira ao som dos versos e da melodia de *Canção de Gaia*, música escrita pelas diretoras Bahia Pontes e Porto, e composta pela pianista Vania Dantas Leite – “Aqui não tem mais guerra/ guerra nenhuma/ nem de fome/ nem de pobreza/ somos todos natureza”.

Os nomes da longa lista de colaboradores nos créditos informam que essa produção, a cargo da Astarte Empreendimentos e Participações, dispôs de uma estrutura de produção maior do que os vídeos anteriores de Bahia Pontes. A diretora não se ocupou da fotografia sozinha, como nos vídeos de Nova Iorque, que ficou a cargo do diretor de fotografia Severino Santos e Paulo Cesar Mauro, o qual também havia fotografado *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984) com uma equipe de câmera com outros tantos nomes (Ricardo Salles, Sergio Lourenço, Cacau Tourinho, José Marcos do Nascimento). A pesquisa foi realizada por Ana Porto e a produção executiva por Célia dos Humildes.

Diferente de *Les Antillais*, filme de equipe reduzida assinado apenas por Bahia Pontes, *Cor da Terra* é um vídeo de autoria compartilhada, marcando a realização colaborativa empregada pela diretora a partir do início dos anos 1970. Ambos, no entanto, são curtas-metragens que utilizaram suportes considerados marginais, como 16mm e o vídeo, atestando a marginalidade de sua obra frente aos formatos e suportes hegemônicos do longa-metragem e da película em 35mm.

Na imprensa, foram encontradas apenas duas menções de exibições públicas do vídeo, ambas em 1990, uma em São Paulo e outra no Rio de Janeiro. A primeira aconteceu em 23 de novembro de 1990, por ocasião da semana de comemoração da Consciência Negra²⁴⁸, promovida pelo Sindicato dos Bancários de São Paulo e pelo Departamento Cultural da Central Única dos Trabalhadores. A segunda aconteceu no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro em 1990²⁴⁹.

²⁴⁸Semana da Consciência Negra, 1990. Disponível em http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_h4/mic/gnc/eee/900024301/br_dfanbsb_h4_mic_gnc_eee_900024301_d0001de0001.pdf Acessado em 10/08/2020.

²⁴⁹Vídeo. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, p.4, 20/12/1990. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_05&pesq=%22Norma%20Bahia%22&pasta=ano%20199&pagfis=5485 Acessado em 12/01/2021.

UMA DIRETORA NEGRA?

Rita se lembra que Norma falava muito de um tal de Frantz Fanon. Ela era muito lida, falava francês lindamente, afinal naquela geração dos anos 1960 todos falavam. Era muito inteligente e culta, estudava muito.

Norma era do candomblé.

Ninguém sabe dizer como teria começado a tocar atabaque nem quando teria começado a jogar capoeira e frequentado candomblé.

Fernanda conta que no encerramento do III EFLAC – Encontro Feminista da América Latina e Caribe que reuniu cerca de duas mil mulheres. Norma tocou tambores na praça da Sé. As imagens teriam sido registradas no vídeo do encontro realizado pelo coletivo Lilith Video.

Rita diz que Norma era negra, uma “negra baiana”, filha de mãe branca e pai “baiano”. No entanto, acha que Norma não se reconheceria como uma diretora negra, não faria isso, não naqueles tempos.

DELÍRIOS

Teca sente não ter namorado com Norma. Ela nunca conseguiu levar uma conversa muito regular com Norma, mas era exatamente isso que mais amava nela, ainda que se incomodasse com o tema das amazonas. Seu desconforto não era necessariamente com a obsessão de Norma, mas pensar que aquilo era tão mitológico, enquanto o mundo era tão cruel... e Norma tão fantasiosa. Ela estava sempre numa fantasia, uma fantasia incompatível com a dureza do mundo real.

A família conservadora era um contraponto à vida fantástica de Norma. Rita a aconselhou a vender o apartamento e se afastar da irmã, mas os sobrinhos vieram e foi terrível. Um diagnóstico de bipolaridade e uma receita médica de lítio. Algumas amigas foram visitar o apartamento em Copacabana, mas o quarto de Norma estava sempre escuro. Os medicamentos fortíssimos lhe causavam tremor nas mãos e a impediam de escrever, diminuía o interesse sexual e deixavam sua fala em entaramelada. Vieram as internações no Pinel, por duas vezes e os detalhes horríveis que ela descreveu para Rita.

Em sua infância, Norma foi acometida por aquilo que para ela era indizível. Algo que todas nós mulheres tememos, e o ficamos sabendo ou porque já nos aconteceu ou porque alguma outra mulher nos contou na intenção de tentar nos proteger disso que parece inevitável. O perpetrador teria sido um oficial subordinado de seu pai que era médico do exército.

A mãe de Norma faleceu em 1961 quando Norma tinha 20 anos. Rita ouviu de Norma que a mãe tinha depressão e que no fim da vida repetia a mesma frase: Ah se eu pudesse voltar... Ah se eu pudesse voltar.

CONCLUSÃO

A atuação de Bahia Pontes e Moreira nos anos 1960, 1970 e 1980 atenta para a produção independente e alternativa dentro de um campo significativo, porém ainda pouco estudado, de obras audiovisuais realizadas por mulheres, a qual tem existido fora dos principais canais de produção, distribuição e exibição, mas que contribuiu de maneira importante para reformular a cidadania no Brasil, na França e nos Estados Unidos.

De certa maneira, a visibilidade dos vídeos de Bahia Pontes e Moreira nos últimos anos, graças à proeminência figura de Moreira e através da internet e das exibições nos circuitos alternativos lésbicos, cineclubes, universidades, mostras e festivais LGBTQIA+, se assemelha ao período histórico no qual os vídeos de Moreira codirigidos com Bahia Pontes, foram inicialmente realizados. Em ambos os momentos houve tanto intensas mobilizações e transformações sociais conquistadas pelo movimento feminista e LGBTQIA+, como a emergência e intensificação de novas tecnologias que impulsionaram a presença das imagens em movimento na vida cotidiana: o *videotape* nos anos 1970 e as mídias digitais nos dos anos 2010.

Ainda que para a geração dos anos 2010 possa soar incompreensível o esquivamento de diretoras brasileiras nas décadas de 1970 e 1980 em se assumirem feministas, o caso de Norma Bahia Pontes emerge como um respiro e suspiro. No entanto, sua punição por tamanha audácia em se identificar como feminista e lésbica, pode ter sido o ostracismo, a proscricção e o esquecimento. No seu caso, os meios de coação para manutenção de uma lógica machista e misógina revelam-se ainda mais punitivistas, já que, além de feminista, era lésbica, ou seja, recusava a aliança heterossexual. Neste sentido, é inevitável questionar se ela seria mais lembrada caso tivesse se casado ou sido companheira de algum dos cinemanovistas.

A busca por encontros com Bahia Pontes que, na realidade, almejavam comprovar a simples tese de sua existência e a sofisticada relevância de sua obra através da visibilidade de seu percurso, nos relembra da urgente necessidade de preservar a memória audiovisual que se desenvolve à margem do cânone, inclusive com o cuidado de que também seja preservada a intenção de tais obras, sejam essas feministas, queer ou de negritude. Essas obras do “cinema menor”, do vídeo e de tantos formatos possíveis, desafiam as normas de gênero e sexualidade que regulam a visibilidade dentro das próprias instituições arquivistas, sendo assim salutar a criação de “arquivos menores”, como sugere Brunow (2019) para o caso de coleções

especializadas dedicadas a destacar as omissões frequentemente encontradas nos arquivos nacionais, tais como os arquivos de heranças feministas, arquivos negros ou de outras minorias étnicas, ou arquivos LGBTQ+. Neste caso, os arquivos menores seriam considerados como intervenções nas omissões e exclusões produzidas no processo de arquivamento acrescentando polivocalidade da memória cultural.

Rearticular essa trajetória foi um gesto particularmente desafiador, não apenas pela dispersão das obras e pelos múltiplos deslocamentos da autora mas pelo desvio constante de estratégias e desejos acadêmicos tão arraigados nas métricas brancas, masculinas, cisheteronormativas dos cânones da historiografia do cinema. Precisei abrir mão da busca por um longa-metragem que pudesse conferir a ela o acesso ao cânone, até porque a experiência de diretoras latino-americanas mostra que a realização de um longa-metragem não garante um lugar na historiografia a partir da perspectiva do autor. Da mesma maneira precisei reenquadrar sua obra num arcabouço teórico que valorizasse obras “menores”, repensando a associação direta da ideia de pioneirismo a Bahia Pontes e seu enquadramento a qualquer custo no clube do Cinema Novo, quando este na verdade nunca se importou com seu trabalho. No processo de juntar os vestígios, procurei explicitar também os desafios de investigação desde a centelha acesa a partir da codireção com Moreira até o contato intenso com suas obras teóricas e filmicas depois de me deparar com pistas de sua intensa atividade na década de 1960. O discurso de Bahia Pontes que resta, está nas suas imagens, nas suas palavras e nas poucas entrevistas que restaram.

As informações primárias pesquisadas indicam que Bahia Pontes participou do Cinema Novo como cineasta, ensaísta e teórica. Para além de prenunciar noções que seriam retrabalhadas por pesquisadores nas décadas seguintes, notadamente a dimensão mítica na construção dos personagens na obra de Glauber Rocha, e a aproximação literária entre o diretor e Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, Bahia Pontes teve participação ativa em definir a identidade do Cinema Novo com a publicação de seus artigos que relacionavam o cinema e o cineasta à realidade social do país. Como realizadora, seu primeiro curta-metragem abordando questões anticoloniais é a prova de que as questões de negritude aparecem em primeiro no cinema brasileiro dos anos 1960.

Embora tenha estabelecido diferenças importantes com seus antigos colegas nos anos 1960, Bahia Pontes compartilha com os diretores do Cinema Novo uma visão de audiovisual como parte de uma práxis política. É lamentável que seu trabalho tenha sido, em geral negligenciado nos estudos do cinema brasileiro visto que, ao lado de Helena Solberg e Ana

Carolina, Bahia Pontes foi uma importante cineasta de transição, cujo legado transnacional emerge na intersecção de numerosos paradigmas de mudanças - políticas, culturais, estéticas, transmidiáticas.

O deslocamento transmidiático de Bahia Pontes, da experiência progressa com cinema ao vídeo no contexto feminista, encontrou apoio na ampliação do acesso ao vídeo portátil. Desde 1963, ela tentava dirigir seu primeiro filme, o que só aconteceu na França em 1966, quando ela faz questão de registrar queixa por não ter conseguido terminá-lo da maneira que gostaria. Da mesma forma, a popularização da tecnologia do vídeo em Nova Iorque fora algo decisivo para a escolha do local de exílio, conforme relato de Moreira e de reportagens publicadas nas décadas seguintes nas quais valoriza-se o conhecimento de Bahia Pontes em vídeo. Assim, o deslocamento da diretora em direção ao vídeo pode ser compreendido, enfim, como o encontro entre o desejo de realização da diretora lésbica - após dez anos de carreira no Cinema Novo e dois na publicidade - com um dispositivo economicamente viável em um contexto bastante propício.

Entretanto, em seu percurso, Bahia Pontes decidiu ser uma diretora emancipada destas métricas e da necessidade de validação de seus pares e isso pode ter colaborado para que ela se permitisse reelaborar o seu projeto político-audiovisual diversas vezes, recusando a cômoda construção de uma obra de coerência temática e estética nos padrões do cânone de sua geração. Ao lado de Helena Solberg, Ana Carolina, Lygia Pape, Gilda Bojunga, Rosa Antuña, foi uma mulher que insistiu no cinema e na linguagem audiovisual antes mesmo da criação das instituições de ensino de cinema no fim dos anos 1960, notadamente USP, UNB, UFF e do aumento considerável de diretoras a partir da década de 1970. O afastamento de Bahia Pontes, numa narrativa transnacional (do Brasil aos Estados Unidos), transmidiática (do cinema ao vídeo) e transteórica (sociologia marxista à teoria feminista) parte da conscientização da autora pela sua condição de mulher lésbica como ato político (WITTIG, 1991).

Esses deslocamentos, em especial sua transição do cinema ao vídeo, podem ser compreendidos como um ato voluntário em busca de uma nova forma de atuar no mundo, ao perceber a excepcionalidade de sua presença enquanto mulher no Cinema Novo, ao mesmo tempo que o heterocentrismo e a hegemonia masculina no cinema e nas pesquisas em cinema contribuem para o apagamento de sua existência lésbica e de sua produção textual e imagética.

Como pudemos analisar em seus filmes e vídeos, as questões feministas, de sexualidade se acentuam ao longo de sua carreira e de seu reposicionamento, enquanto a negritude é encontrada no primeiro e últimos documentários da autora, perpassando também seus vídeos conhecidos como feministas. Outro assunto que pode ser notado é a própria a noção de lar, combinada com fluxos migratórios e diásporas raciais ou sexuais, assunto estes que também marcaram a vida de Bahia Pontes. Esses atravessamentos se manifestam esteticamente através do estilo dialético na escrita, em seus filme e vídeos, direcionando a montagem e as abordagens criativas dos temas pioneiros que abordam. Estes documentários 1970, podem ser compreendidos como manifestações na origem do *New Queer Cinema* como afirma Rich (2003) ao se referir à produção feminista do começo da década de 1970, ancestralidade também identificada por Bessa (2015) como “uma radical intervenção tanto na linguagem visual, quanto no debate feminista da época, com uma perspectiva revolucionária, da qual, certamente o *new queer* cinema é totalmente tributário” (p. 81).

O esforço de visibilizar os capítulos desta pesquisa certamente não esgota as possibilidades de novos estudos que contribuam para as lacunas em sua trajetória, mas espero que rearticulação de sua trajetória em detalhes com acesso a seus documentários e textos organizados, possa reescrever seu legado na historiografia do audiovisual e inspirar aprofundamentos teóricos e aproximações com sua obra.

A experiência transnacional de Bahia Pontes foi decisiva para o deslocamento transteórico que implicava sua existência lésbica e seu trabalho como crítica e realizadora. De modo simultâneo, a incursão no seio do movimento lésbico feminista acontece no deslocamento transmidiático do cinema ao vídeo. Essas movimentações permitiram a revisão de parte significativa dos pilares do Cinema Novo, dos meios materiais para filmar em película, da militância e da hierarquia do autor, sempre homem, em detrimento da acessibilidade do vídeo, do ativismo identitário e da autoria compartilhada (com Rita Moreira) que a posicionou, de fato, como realizadora ao lado de uma comunidade em sintonia com a expansão de seus modos de existir, criar, enunciar, retratar e mudar o mundo.

Figura 45 - Norma Bahia Pontes em Nova Iorque (1976)



Fonte: Acervo pessoal de Fernanda Pompeu

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR; Carolina Amaral de. *Videoarte no MAC-USP: o suporte de idéias nos anos 1970*. Dissertação de mestrado. Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo; 2007.

AHMED, Sarah. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-coloniality*, London and New York: Routledge, 2000

AHMED, Sara. CASTAÑEDA, Claudia. FORTIE, Anne-Marie. *Uprootings Regroundings: Questions of Home and Migration*. Oxford: Berg Publishers, 2004

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. São Francisco: Aunt Lute, 2007.

ATKINSON, Ti-Grace. *Amazon Odyssey*. New York: Links Books, 1974.

AUTRAN, A. 2002. Alex Viany e Guido Aristarco: um caso das ideias fora do lugar. *Sinopse*, v. IV, n. 8, abr. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/SIN/SIN08/SIN08_16.PDF Acessado em 12/02/2021.

BAHIA PONTES, Norma. A Rebelião das Massas. *Revista da Ação Social Arquidiocesana*, Rio de Janeiro, Ano 11, nº 78, jul-ago-set 1959, p. 7-14.

_____. Variações sobre dois temas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 8, 4 fev. 1961a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=15163

_____. A Doce Vida. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p.8, 11 mar. 1961b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=16361

_____. O Cinema e o Todo Dialético. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 9, 21 out. 1961c. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pagfis=23260

_____. O objeto estético. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 8, 24 fev. 1962a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=26779

_____. Marienbad, uma verdade e um tempo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 9. 4 ago. 1962b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=31425

_____. Anderson e a Improvisação. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro 28 mar. 1963a, 2º Caderno Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=38280 Acesso em 12 jul. 2020

_____. O Cinema-Compreensão. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro 15 jun. 1963b. 1º Caderno. p. 11 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=40712 Acesso em 12 jul. 2020.

_____. Subdesenvolvidos dizem em Seminário que têm governos totalitaristas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro 12 jul. 1963c, 1º Caderno. p. 7 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pagfis=41586 Acesso em 12 jul. 2020.

_____. Um outro lado de Paris. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro 24 jul. 1963d, 2º Caderno. p. 1 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pagfis=42004 Acesso em 12 jul. 2020.

_____. Jean Rouch e o Cinema Verdade. *Leitura*. nº 77, nov-dez 1963f, p. 34 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=115509&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=1577> Acessado em 12/07/2020.

_____. Cinema como processo de conscientização da realidade brasileira. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro. n. 6. Ano II, p.85-89, dez.1963g.

_____. Aproximações literárias e criação crítica In: Glauber Rocha et alli. (org) *Deus e o diabo na terra do sol*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965a.

_____. A Falecida. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 07, ano III, p. 177-178, out. 1965b.

_____. Cinema e Realidade Social in COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

_____. Cine y Realidad Social, *Pienseamiento Crítico*, Havana, número 13, p. 161-185. Fev. 1968a. Disponível em <http://www.filosofia.org/rev/pch/1968/pdf/n13p161.pdf> Acesso em 13 jul. 2020.

_____. Pernambuco, 68, crise na Zona da Mata (I). *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 5º Caderno, p. 1. 28 jul. 1968b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=94166

_____. Pernambuco, 68, crise na Zona da Mata (fim). *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 5º Caderno, p. 1. 25 ago. 1968c. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pagfis=94924

_____. A situação de Althusser no pensamento contemporâneo. *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro. nº 21/22, p. 183-193, set-dez 1968d.

_____. Opressão e Liberação. *Opinião*. Opinião dos Leitores. 06/04/1973 p.22. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&Pesq=%22norma%20bahia%20pontes%22&pagfis=289> Acesso em 13 jul. 2020.

_____. Curriculum (1975). Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

_____. Curriculum (1979). Cinemateca do MAM-RJ

_____. Um Testemunho Necessário. s/d. Cinemateca do MAM-RJ

BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard, 1949, reedição: Folio essais, 1976.

BECKER, Edith et al. Introduction to special section: Lesbians and film. *Jump Cut*, nº 24-25, 1981, p.17-21. Disponível em <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbiansAndFilm2.html>

BERGSON, Henri. *Durée et simultanéité*. Paris: Félix Alcan, 1929

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BESSA, Karla. Um teto por si mesma. Multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer. *ArtCultura*, 30, 67-85, 2015.

BETANCOURT, Jeanne. Report from New York: Women's Video Festival at The Kitchen. *Women and Film*, Vol. 1, nº3-4, 1973. Disponível em <https://www.ejumpcut.org/archive/WomenAndFilm/PDFs/WomenAndFilmNo3-4.pdf> Acessado em 10 ago. 2021

BOYLE, Deirdre. *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited*. New York: Oxford University Press, 1997.

BRANDAO, Alessandra, SOUZA, Ramayana. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: Karla Holanda. (Org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

BRUNOW, Dagmar. Queering the archive: Amateur films and LGBT+ memory. In: *Making the Invisible Visible*. STIGSDOTTER, Ingrid (org). Lund: Nordic Academic Press 2019.

BURKE, Eli. SMALL, Virgie. A Flood of Positive Images. IN: SPENCER, Martha et al. *The Amazon*, Milwaukee, vol. 2, nº. 8, p. 8-9, fev. 1974. www.jstor.org/stable/10.2307/community.28032259. Acessado em 12 ago. 2021

CASTLE, Terry. *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press, 1993.

CASTRO, Ruy. A Geração Paissandu IN: CASTRO, Ruy. *Um filme é para sempre – 60 artigos sobre cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Disponível em https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=180&titulo=A_Geracao_Paissandu Acessado em 13/09/2019.

CANUDO, Ricciotto. *L'Usine aux images*. Paris : Etienne Chiron, 1926.

CAVALCANTE, Alcilene. A problematização de gênero em Os homens que eu tive (1973): filme de Tereza Trautman. *Opsis*, v. 15, p. 432, 2015.

_____. A lesbianidade nas telas brasileiras da transição democrática: o protagonismo de Amor maldito, de Adélia Sampaio (ISSN 2176-5804). *Revista Eletrônica Documento/Monumento*, v. 18, p. 142-155, 2016.

CHAM, Mbye. Shape and Shapping of Caribbean Cinema. IN: CHAM, Mbye (ed.) *Ex-iles: essays on Caribbean Cinema*. Treton: Africa World Press, 1992.

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <www.cinemateca.org.br>. Acesso em: 14/12/2018

C.L.I.T. Papers. Collective Lesbian International Terrors. DYKE, vol. 1, no. 1, 1975. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.2307/community.28035711 Acessado em 16 ago. 2021.

C.L.I.T. STATEMENT #2, Off Our Backs, vol. 4, no. 8, 1974, p. 11–12. Disponível em www.jstor.org/stable/25771926 Acessado em 14 ago. 2021.

COLLECTIVE Lesbian International Terrors. *Off Our Backs*, vol. 4, nº 6, maio 1974, p. 16. Disponível em www.jstor.org/stable/25771879 Acessado em 13 ago. 2021.

COELHO, Lilia. Seção Videomania: Uma crítica de cinema vira produtora de independente de vídeo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro 01/05/1983, p.10 Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=62135 Acessado em 15/10/2020.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Norma Bahia – Prêmio Guggenheim. Rita Moreira. Espaço B. São Paulo: MAC-USP, out. 1977. Arquivo MAC-USP, pasta n. 047/07.

CRENSHAW, Kimberle. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 1991.

OCHY, Curiel. *La Nación Heterosexual. Análisis del discurso jurídico y régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá: Brecha lésbica y en la frontera, 2013.

CVETKOVICH, Ann. *An Archive of Feelings*. Durham: Duke University Press, 2003.

CZAJKA, Rodrigo. A revista civilização brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). *Rev. Sociol. Polit.*, Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, Feb. 2010 . Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-44782010000100007>. Acessado em 06/06/2021.

DEFRANCESCO, Robbye et al. *Her-Self*, vol. 2, no. 7, 1974. *JSTOR*, [jstor.org/stable/10.2307/community.28038341](http://www.jstor.org/stable/10.2307/community.28038341) Acessado em 12/08/2021.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1953.

DULAC, Germaine. *Écrits sur le Cinéma (1919-1937)*. Paris: Paris Expérimental, 1994.

ECHOLS, Alice. *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America 1967-1975*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019

EDELSON, Carol. Feminist Video. *Off Our Backs*, vol. 4, no. 4, 1974, pp. 13–13. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25783817. Accessed 12 Aug. 2021.

ENSZER, Julie. How to stop choking to death: Rethinking lesbian separatism as a vibrant political theory and feminist practice, *Journal of Lesbian Studies*, v. 20 nº 2, p. 180-196, 2016.

ESTEVEES, Flávia Cóprio. “Sob” sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de valsa, 1977-1986). Niterói: UFF, 2007. 167 p. Tese (Mestrado) PPG História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas* Salvador: EdUfba, 2008.

FERNANDES, Marisa. Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade. In: GREEN, James.; QUINALHA, Renan. (org.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: Edufscar, 2014. p.125-148.

FLORES, Guilherme (org.). *Fragmentos Completos de Safo*. São Paulo: Editora 34, 2017.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: MOTTA, Manoel Barros da. Michel Foucault: ética, sexualidade e política (Ditos & Escritos V). Tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-287

FRIEDAN, Betty, Up from the Kitchen Floor. *The New York Times Magazine*, Nova Iorque, 04/03/1973

GEVER, Martha. Video Politics: Early Feminist Projects. *Afterimage* vol. 11, no 1/2, Summer 1983. Disponível em <https://www.eai.org/supporting-documents/303> Acessado em 15/10/2019

GLISSANT, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris: Seuil, 1990.

_____. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1997

GRANT, Catherine. Secret Agents: Feminist Theories of Women’s Film Authorship, *Feminist Theory* Vol. 2, No. 1, April 2001, pp. 113-130.

GOLDBERG, Anette. Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante. Tese de mestrado defendida na UFRJ: Rio de Janeiro:, 1987.

GONZALEZ, Lélia. A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, vol. 92/93, 1988, p. 69–82.

_____. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, 1984, p. 223-244.

GUBERNIKOFF, Giselle. *Cinema, identidade, feminismo*. São Paulo: Pontocom, 2016.

HAHNERT, Becky. Amazon Media Project ‘Women for Women.’ *Off Our Backs*, Nova Iorque vol. 4, no. 3, fev. 1974, p. 17. Disponível em: www.jstor.org/stable/25783783 Acessado em 14 ago. 2021.

HALBERSTAM, Jack/Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nova Iorque: New York University Press, 2005

_____. *A arte queer do fracasso*. Recife: CEPE Editora, 2020.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. IN: MIRZOEFF, *Nicholas Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. Londres: Routledge, 1999

HAMBURGER, Esther. Arne Sucksdorff professor incômodo no Brasil *Doc Online* n. 27 p.81-108. 2020.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, [S.L.], v. 23, n. 3, p. 12- 33, 24 dez. 2020. Revista ECO-Pos.

HEGEL, G.W. Friedrich. *Leçons sur l'histoire de la philosophie*. Paris : Gallimard, 1955.

HERZ, Daniel. Introdução de Novas Tecnologias de Comunicação no Brasil tentativas de implantação do serviço de cabodifusão, um estudo de caso. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Dept. de Comunicação, Brasília, 1983.

HOLANDA, Karla. Cinema brasileiro feito por mulheres – um campo de pesquisa. *ComCiência*, 2016. Disponível em www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=128&id=1551&print=true Acesso em: 10 mai. 2017.

HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina(org.) *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus, 2017

HOLLANDA, Heloísa B. de (org). *Quase Catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS/Secretaria do Estado de Cultura; Funarj, 1989.

_____. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

_____. *Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

JAREMTCHUK, Dária. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. *ARS* (São Paulo), v. 14, p. 283, 2016

JOHNSTON, Jill. *Lesbian Nation: The Feminist Solution*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1973.

LAURETIS, Teresa de. *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. De sexilio(s) y diáspora(s) homosexual(es) latina(s): El caso de la cultura puertorriqueña y nuyorican queer". *Debate feminista*, Año 15, Vol. 29, p. 138-157, 2004.

LESAGE, Julia. *The political aesthetics of the feminist documentary film*. *Quarterly Review of Film Studies*: Vol. 3, No. 4, pp. 507-523. 1978

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: *Revista de Estudos Feministas* - Florianópolis, v. 22, nº 3, p. 320, setembro-dezembro/2014.

MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MARSH, Leslie. *Brazilian Women's Filmmaking: From Dictatorship to Democracy*. University of Illinois Press, 2012.

MICHISHITA, Kyoko. Tokyo New York Video Express. *Women and Film*. Vol. 1, nº 5-6, 1974. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/WomenAndFilm/WF5-6/index.html> Acessado em 10 ago. 2021.

MILLARD, Joanie et al. *The Lesbian Tide*, Los Angeles, p.26 v. 3, nº 5, 12/01/1973. Disponível em www.jstor.org/stable/10.2307/community.28039261 Acessado 12 ago 2021.

MOGROVEJO, Norma. Homofobia y sexilio político. S/D. Disponível em: <http://doczz.es/doc/4172604/homofobia-y-sexilio-politico---universidad-aut%C3%B3noma-de-la>. Acesso em: 12/09/2020

MONTEIRO, Ronald. Joaquim Pedro de Andrade: O brasileiro devorado pelo Brasil. Disponível em <https://aterraeredonda.com.br/joaquim-pedro-de-andrade-o-brasileiro-devorado-pelo-brasil/> Acessado em 12/01/2020.

MONTPETIT, Eloise, et al. WOMANSPiRiT, vol. 4, no. 15, jan. 1978. JSTOR, [jstor.org/stable/10.2307/community.28046756](http://www.jstor.org/stable/10.2307/community.28046756). Acessado 12/08/2021.

MUNERATO, Elice.; OLIVEIRA Maria Helena. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Edições RioArte, 1982.

MUÑOZ, José Esteban. Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts, *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* v. 8, nº2, p. 5-16, 1996.

_____. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Nova Iorque: NYU Press, 2009.

MURRAY, Ros. Raised Fists: Politics, Technology, and Embodiment in 1970s French Feminist Video Collectives. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 2016

_____. The Practice of Disobedience. a two-part retrospective of videos by Carole Roussopoulos & Delphine Seyrig. *Another Gaze Journal*. Disponível em: <https://www.another-screen.com/the-practice-of-disobedience>

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. Boletim Informativo n. 455, São Paulo jun. 1983.

_____. Catálogo Espaço Vídeo Panasonic, São Paulo, ago-dez 1988

NUNES, Alina . Arte longa, vida breve: Rita Moreira, feminismo em cena. *Aedos*, v. 11, p. 174-197, 2020.

NUNEZ, Fabián Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Significação, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 143-158, jul-dez. 2018, Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/142098/140994> Acessado em 15/08/2020.

PEREIRA, José Maria Nunes. Os Estudos Africanos na América Latina: Um estudo de caso. O centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA). In: *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO/ CEA-UNC, 2008.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, nº 18, p. 9-18, 1989.

PESSOA, Ana. Por trás das câmeras. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Realizadoras de cinema no Brasil: (1930/1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

PETRESIN-BACHELEZ, Natasa, ZAPPERI, Giovanna. Zapperi. *Defiant Muses*. Delphine Seyrig and Feminist Video Collectives in France (1970s-1980s). Madrid: Museo Reina Sofia, 2019.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO. *Anuário da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - 1960*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1961. p. 106.

PORTELA, Wilde. As Muitas Faces do Negro na Sociedade Brasileira. *Diário de Pernambuco*, Seção B, Recife 09 de maio de 1989, Seção B, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20198&pagfis=152339 Acesso em 12 set. 2019

PRATT, Mary Louise. Mulher, literatura e irmandade nacional. In: HOLLANDA, Heloísa B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 127-157.

PROJETO para criação de um Centro Brasileiro de Informação e Desenvolvimento Cultural. 20/03/1979. Caixas 8.372, Conjunto: SEAC Conteúdo: Norma Bahia Pontes - Projeto Centro Brasileiro de Informações e Desenvolvimento Cultural Número: 242/79. Arquivo Nacional.

QUEIROZ, Anne Lee Fares de. Cabra marcado para morrer: da história do cabra a história do filme. 2005. Dissertação de mestrado, Unicamp: Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284731>. Acesso em: 26/06/2020.

QUINALHA, Renan. A questão LGBT no trabalho de memória e justiça após a ditadura brasileira. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan (orgs.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos/SP: EdUFSCar, 2014.

REISING, Robin, Women on tape: Spinning Tales and Tailspins. *The Village Voice*, Nova Iorque, 05/10/1972, p. 46.

RENSENBRINK, Greta. Parthenogenesis and Lesbian Separatism: Regenerating Women's Community through Virgin Birth in the United States in the 1970s and 1980s. *Journal of the History of Sexuality*, vol. 19, no. 2, 2010, p. 288-316. Disponível em www.jstor.org/stable/40663410. Acessado em 16/08/2021.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 4, n. 05, 27 nov. 2012.

RICH, B. Ruby, *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham: Duke University Press, 1998

_____. *New Queer Cinema: The Director's Cut*, Duke University Press, 2013.

_____. After Optimism: For The Forum at Fifty The Banner of a Feminist Vision. *Arsenal*, 2020. Disponível em www.arsenal-berlin.de/en/berlinale-forum/magazine/after-optimism.html. Acessado em 14/02/2020

ROSA, Maria Laura. Disidencias sexuales y video documental. Murcia, *Arte y Políticas de Identidad*, vol 16, Jun.2017 p. 37-54.

SACK, Claude. [Carta enviada para Festival dei Popoli]. Paris, 15 jan. 1968. 2 cartas. Fonds Jean Rouch, Bibliothèque Nationale de France.

SANDER, Helke. Die Sexuelle Reaktion Im Linken Film. *Frauen Und Film*, nº. 4, 1975, p. 9-10. Disponível em www.jstor.org/stable/24055818. Acessado 12 Ago. 2021.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire*. Psychologie phénoménologique de l'imagination. Paris: Gallimard, 1940.

SCHVARZMAN, Sheila in HOLANDA, K., TEDESCO, Marina(org.) *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017.

SCHWING, Lee, et al. *The Furies*, vol. 1, no. 6, p. 16, 01 ago 1972. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.2307/community.28037135 Acessado em 12 Ago. 2021

SINFIELD, Alan. Diaspora and Hybridity: Queer Identity and the Ethnicity Model, in N. Mirzoeff (ed.) *Diaspora and Visual Culture: Representing African and Jews*, pp. 95–114. Londres: Routledge, 2000.

SHAMBU, Girish. 2019. For a New Cinephilia. *Film Quarterly*. 72 (3): 32–34. Tradução: Ingá Maria e Rodrigo de Abreu Pinto Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shambu/> Acessado em 30/08/2020.

SILVA, Alberto da. *Archaismes et modernité: les contradiction des modèles féminins et masculins dans le cinéma brésilien de la dictature. Un regard sur les films d'Ana Carolina et Arnaldo Jabor*. Thèse en Histoire, Université Sorbonne – Paris IV, Paris, 2010.

SOARES, Gilberta. COSTA, Jussara. Movimento lésbico e Movimento feminista no Brasil: recuperando encontros e desencontros. *Labrys, estudos feministas*, V.2, p.24, 2012 Disponível em <https://www.labrys.net.br/labrys20/brasil/gilberta%20jussara.htm> Acessado em 08/03/2021

SOBRINHO, Gilberto. Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários. *Lumina*, n. 8, p. 1-23. UFJF: Juiz de Fora, 2014

_____. Rita Moreira: sob o comando das imagens sociais, na vida da cidade. In: INTERCOM 2021, 2021, Recife. Anais INTERCOM 2021. São Paulo: INTERCOM, 2021. v. 01. p. 01-11

SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 591-612, Dez 2005. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300008> Acessado em 10/04/2021.

SOLON, Silvia. Rita Moreira: Bienal promete, mas não cumpre. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 1977.

TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Editora É Tudo Verdade, 2014

TEDESCO, Marina. Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina nas equipes de fotografia brasileiras. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 43, p. 47-68, 2016.

_____. Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero. *Aletria: Revistas de Estudos de Literatura*, p. 1-24, 2020.

TRISTÃO, Maira.; GRIMALDI, Maura. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira: das experimentações videográficas ao olhar lésbico brasileiro. In: Morgante, Mirela. Nader, Maria Beatriz. (Org.). *História e Gênero: a diversidade de resistências femininas no Brasil nos anos de chumbo*. Vitória: 2021, v. 2, p. 99-120.

TUDDE, Oedipussy. The Agent Within. *Off Our Backs*, vol. 4, no. 8, jul. 1974, pp. 15–16. Disponível em www.jstor.org/stable/25771930 Acessado em 13 ago 2021.

VALENTIN, Albert. Introduction à la magie blanche et noir. In: L'HERBIER, Marcel et al. *L'Art Cinématographique*. Paris: Félix Alcan, 1927.

VEIGA, Ana Maria. Estéticas e políticas de resistência no Cinema de Mulheres Brasileiro (Anos 1970 e 1980). In: HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.) *Feminino Plural*

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu, 2020.

VIANY, Alex. Quem é quem no cinema novo brasileiro?. Rio de Janeiro: Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Separata das Vozes, Ano 64 n° 5 Junho-Julho de 1970

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ZILLETI, Ugo. [Carta enviada para Musée de L'Homme]. Destinatário: Monique Salzmann. Florença, 19 jan. 1968a. 1 carta. Fonds Jean Rouch, Bibliothèque National de France. ;

_____. [Carta enviada para Musée de L'Homme]. Destinatário: Monique Salzmann. Florença, 29 fev. 1968b. 1 carta. Fonds Jean Rouch, Bibliothèque National de France.

WATLINGTON, Emily. Red, White, Yellow, Black: A Multiracial Feminist Video Collective, 1972-73. Dezembro 2019 Disponível em: <https://www.anothergaze.com/red-white-yellow-black-multiracial-feminist-video-collective-1972-73/> Acessado em 12/03/2020.

WILSON, Gretchen. *With All Her Might: The Life of Gertrude Harding, Militant Suffragette* Holmes & Meier Publishing, 1998.

WHITE, Patricia. Lesbian Minor Cinema. *Screen Winter*, vol. 49, no. 4 (2008): 410-25.

WITTIG, Monique. La pensée straight [The Straight Mind]. *Questions Féministes* (7). fn 9, p.52, 1979. JSTOR 40619186.

_____. The category of sex. *Feminist Issues* 2, p. 63-68, 1982. <https://doi.org/10.1007/BF02685553>

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

LES ANTILLAIS / OS ANTILHENSES Direção: Norma Bahia Pontes. Brasil/França: Norma Bahia Pontes, 1966/1967. 16mm (15 min.)

CHANTS BRÉSILIENS Direção: Norma Bahia Pontes. França: Norma Bahia Pontes 1967, (20 min.)

BAHIA CAMARÁ Direção: Norma Bahia Pontes Brasil: Terezinha Muniz. 1969, 35mm cor (17 min.)

LESBIAN MOTHERS Direção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Brasil: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira 1972, videotape (27 min.)

LESBIANISM FEMINISM Direção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Brasil: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira 1974, videotape (29 min.)

SHE HAS A BEARD Direção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Brasil: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira 1975, videotape (26 min.)

THE APARTMENT Direção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Brasil: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira 1975/1976, videotape (27 min.)

ON DRUGS Direção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Brasil: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira 1977, videotape (16 min.)

WALKING AROUND Direção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Brasil: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira 1977, videotape (26 min.)

BORN IN A PRISON Direção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Brasil: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira 1977, videotape (6 min.)

JUST ANOTHER CRIME, NEXT DOOR THIS TIME Direção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Brasil: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira s/d, videotape (20 min.)

THE KID AT TIMES SQUARE AND THE BIRD ON BROADWAY Direção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Brasil: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira s/d, videotape (5 min.)

INTERNATIONAL WOMEN'S DAY Direção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Brasil:
Norma Bahia Pontes e Rita Moreira s/d, videotape (16 min.)

LOOKING FOR THE AMAZONS / NO PAÍS DAS AMAZONAS Direção: Norma Bahia Pontes
e Rita Moreira. Brasil: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira 1977, videotape (15/60 min.)

A COR DA TERRA Direção: Norma Bahia Pontes e Ana Porto. Brasil: Norma Bahia Pontes
1989, videotape (33 min.)

APÊNDICE A – LINHA DO TEMPO NORMA BAHIA PONTES

1941 – Nascimento em Salvador-BA

1959 – curso de cinema da Ação Social Arquidiocesana

1960-1962 – graduação em Filosofia PUC Rio

1961-1963 – ensaísta Correio da Manhã;

1962-1963 – Curso de montagem e direção no IDHEC; Correspondente internacional em Paris para o Correio da Manhã

1963 – Diretora do Departamento de Cinema do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos

1964 – Ensaaios sobre cinema e críticas cinematográficas nas revistas Tempo Brasileiro e Civilização Brasileira

1965 – Capítulo Aproximações Literárias e criação crítica no livro Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha et al, 1965); Participação no Grupo de Cinema Experimental do MAM

1966 – Capítulo Cinema e Sociedade no livro Cinema Moderno, Cinema Novo (org. Flávio Moreira da Costa, 1966)

1966/1968 – Estágio em cinema documentário no Comitê do Filme Etnográfico, Museu do Homem, Paris, sob direção de Jean Rouch

1966/1967 – Direção de *Les Antillais*

1967 – Direção de *Chants Brésiliens*

1968 – Exibição de *Les Antillais* no Festival dei Popoli, Florença, Itália

1968 – Ass. de direção em filmes de longa-metragem nacionais; jornalista do Correio da Manhã

1968 – tradução e publicação do texto *Cine y Realidad Social* na revista *Pienseamento Crítico*

1969 – Direção de *Bahia Camará*

1970/1971 – Direção de filmes publicitários nas agências de São Paulo;

1972 – Curso de videotape documentário “6472 Half-Inch Video Documentary Workshop”, New School for Social Research, Nova Iorque;

- 1972 – codireção de *Lesbian Mothers*
- 1974 – codireção de *Lesbianism Feminism*
- 1974 – Organização do Festival Women for Women, Nova Iorque;
- 1974 – Fundação da Amazon Media Project;
- 1974 – Publicação no C.L.I.T.
- 1974 – Bolsa da Fundação Guggenheim
- 1975 – codireção de *She Has a Beard*
- 1975/1976 – codireção de *The Apartment*
- 1976/1979 – jornalista e tradutora da Editora Abril, São Paulo
- 1979 – colaboradora do suplemento literário O Globo
- 1977 – codireção de *On Drugs, Walking Around, Born in a Prison e Looking for the Amazons*
- 1978 – conferencista na Universidade de Indiana, South Bend;
- 1979 – colaboradora no suplemento literário do Jornal O Globo, Rio de Janeiro
- 1979 – produtora de programas para a Televisão Educativa do Rio de Janeiro
- 1979 – coordenação do Simpósio sobre Vídeo e Televisão, PUC-Rio
- 1979 – elaboração do Projeto de Centro de Informação e Desenvolvimento Cultural
- 1982 – coordenação do curso Cinema do Real no MAM-RJ
- 1983 – Registro de roteiro intitulado O útero da Terra
- 1986 – registro dos argumentos *Se Ela Fosse Presidente e Kerubins* (co-autoria com Ana Porto) e do roteiro *Cristal*
- 1989 – codireção de *Cor da terra* (cor, tape, 33', com Ana Porto)
- 199- – duas internações no Hospital Psiquiátrico Phillippe Pinel (Rio de Janeiro)
- 2010 – Falecimento no Rio de Janeiro

APÊNDICE B – LISTA DE PUBLICAÇÕES DE NORMA BAHIA PONTES

Capítulos de Livros

BAHIA PONTES, Norma. Aproximações Literárias e criação crítica IN Glauber Rocha et all. *Deus e o diabo na terra do sol*, 1965a p. 183-185

_____. Cinema e Realidade Social in COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

Ensaaios em jornais e revistas

BAHIA PONTES, Norma. A Rebelião das Massas. *Revista da Ação Social Arquidiocesana*, Rio de Janeiro, Ano 11, nº 78, jul-ago-set 1959, p. 7-14.

_____. Variações sobre dois temas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 8, 4 fev. 1961a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=15163

_____. A Doce Vida. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p.8, 11 mar. 1961b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=16361

_____. O Cinema e o Todo Dialético. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 9, 21 out. 1961c. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pagfis=23260

_____. O objeto estético. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 8, 24 fev. 1962a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=26779

_____. Marienbad, uma verdade e um tempo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1º Caderno, p. 9. 4 ago. 1962b. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=31425

_____. Anderson e a Improvisação. Correio da Manhã, Rio de Janeiro 28 mar. 1963a, 2º Caderno Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=38280 Acesso em 12 jul. 2020

_____. O Cinema-Compreensão. Correio da Manhã. Rio de Janeiro 15 jun. 1963b. 1º Caderno. p. 11 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=40712 Acesso em 12 jul. 2020.

_____. Subdesenvolvidos dizem em Seminário que têm governos totalitaristas. Correio da Manhã. Rio de Janeiro 12 jul. 1963c, 1º Caderno. p. 7 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pagfis=41586 Acesso em 12 jul. 2020.

_____. Um outro lado de Paris. Correio da Manhã. Rio de Janeiro 24 jul. 1963d, 2º Caderno. p. 1 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pagfis=42004 Acesso em 12 jul. 2020.

_____. Jean Rouch e o Cinema Verdade. Leitura, Rio de Janeiro. nº 77, nov-dez 1963f, p. 34 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=115509&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=1577> Acessado em 12/07/2020.

_____. Cinema como processo de conscientização da realidade brasileira. Revista Tempo Brasileiro, n. 6. Ano 11, dezembro de 1963g, p.85-89.

_____. A Falecida. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 07, ano III, p. 177-178, out. 1965b.

_____. Cine y Realidad Social, Pensamiento Crítico, Havana, número 13, p. 161-185. Fev. 1968a. Disponível em <http://www.filosofia.org/rev/pch/1968/pdf/n13p161.pdf> Acesso em 13 jul. 2020.

_____. Pernambuco, 68, crise na Zona da Mata (I). Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 5º Caderno, p. 1. 28 jul. 1968b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=94166

_____. Pernambuco, 68, crise na Zona da Mata (fim). Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 5º Caderno, p. 1. 25 ago. 1968c. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Bahia%20Pontes%22&pagfis=94924

_____. A situação de Althusser no pensamento contemporâneo. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro. nº 21/22, p. 183-193, set-dez 1968d.

_____. Opressão e Liberação. Opinião. Opinião dos Leitores. 06/04/1973 p.22. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&Pesq=%22norma%20bahia%20pontes%22&pagfis=289> Acesso em 13 jul. 2020.

APÊNDICE C – VÍDEO-FILMOGRAFIA DE NORMA BAHIA PONTES

Les Antillais (Os Antilhenses, 1966/67) Curta-metragem / Sonoro / Não ficção, 16mm, BP, 15min, 165m, 24q – localizado e digitalizado em formato Full HD 1920x1080

Chants Brésiliens (1966, 20') Produção Office national de radiodiffusion télévision française, 1967 - Acervo *Institut National de l'Audiovisuel (Ina)*

Bahia Camará (1968) Curta-metragem / Sonoro / Não ficção, 35mm, COR, 17min32seg, 480m, 24q, Eastman. Companhia(s) produtora(s): Ministério das Relações Exteriores do Brasil; Esquire) - não localizado

Lesbian Mothers (codireção com Rita Moreira, 1972, 27', tape) – Acervo Rita Moreira

Lesbianism Feminism (codireção com Rita Moreira, 1974, 29', tape) – Acervo Rita Moreira

She Has a Beard (codireção com Rita Moreira, 1975, 26', tape) – Acervo Rita Moreira

The Apartment (codireção com Rita Moreira, 1975/1976, 27', tape) – Acervo Rita Moreira

On Drugs (codireção com Rita Moreira, 1977, 16', tape) – Acervo Rita Moreira

Walking Around (codireção com Rita Moreira, 1977, 26', tape) – Acervo Rita Moreira

Born in a Prison (codireção com Rita Moreira, 1977, 6', tape) – Acervo Rita Moreira

Just another crime, next door this time (codireção com Rita Moreira, s.d., 20', tape) - não localizado

The Kid at Times Square and the Bird on Broadway (codireção com Rita Moreira, 5', tape) - não localizado

International Women's Day (codireção com Rita Moreira, 15', tape) – não localizado

Amazonia (codireção com Rita Moreira, 15', tape) – não localizado

Looking for the Amazons (No País das Amazonas, codireção com Rita Moreira, 1977, 60', tape, cores) – Acervo Rita Moreira (parcialmente localizado)

Cor da terra (codireção com Ana Porto, 1989, 33', videotape) – ABVP/ Biblioteca PUC-SP

APÊNDICE D – EXIBIÇÕES DOS FILMES DE NORMA BAHIA PONTES

Les Antillais/Os Antilhenses (1966/1967)

Festival de Leipzig, Alemanha, 1967

Festival dei Popoli, Itália, 1968

Jornal do Correio informa que o filme foi exibido na <Maison de France> dia 04.03.1968.

Exibição de curtas brasileiros feitos no exterior, Aliança Francesa em parceria com o MAM-RJ, 1968

Cinemateca do MAM-RJ, 1969

Chants Brésiliens (1967)

Canal 2 - ORTF

Bahia Camará (1968)

II Festival Internacional de Filmes, Rio de Janeiro, 1969

Lesbian Mothers (1972), *Lesbianism Feminism* (1974), *Living in NYC*

The Kitchen's Women's Video Festival, Nova Iorque, 1972

Cable TV, Channel 10, Nova Iorque, 1972

Videographe Theatre, Canada, 1973

Cable TV of Canada (Selectovision), 1973

Berlin Film Festival (Video Section), Alemanha, 1973

Women's Week Celebration (Queen's College), Nova Iorque, 1973

New Haven's Women's Center, Connecticut, 1973

Women's Interart Center, Nova Iorque, 1973

Women's Center, Nova Iorque, 1974

Films by Women Festival (Women Doing Video), School of the Art Institute, Chicago, 1974

Amazon Media Project's Multimedia Festival, Nova Iorque, 1974

Women's Day classes (Suffolk County Community College), Iowa, 1974

The University of Wisconsin, Milwaukee, 1974

West Coast Showing of Women's Tapes, São Francisco, 1974

University of Pennsylvania (Lesbian Film Show), Philadelphia, 1974
 State University College at New Paltz (Women's Video Event), Nova Iorque, 1974
 State Island Community College (Women's Center Program), Nova Iorque, 1974
 Women in Control Conference (Washington Technical Institute), Washington D.C., 1974
 Women's Program classes (Richmond College), State Island, 1974
 NOW National Organization for Women (Sexuality Task Force), Washington D.C., 1974
 Washington Community Center, Washington D.C., 1974
 Women's Organization (Munique), Alemanha, 1974
 Berlin's Women's Video Groups, Alemanha, 1974
 Rutgers University, Brunswick, 1974
 Women's Video Groups (Tokio), Japão, 1975
 Women's Video Festival (Women's Interart Center), Nova Iorque, 1975
 Sunny College, Nova Iorque, 1975 e 1976
 Kvindefilm festival (Women's International Film Festival), 1976
 Open Stacks (Williams College Museum of Art), Massachusetts, 1977
 Third Annual, Video Documentary Festival, Nova Iorque, 1977
 Anthology Film Archives (Video Art), Nova Iorque, 1977

A Cor da Terra (1989)

Mostra O Negro no Brasil (ABVP), Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro, 1989
 Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1990
 Semana da Consciência Negra, São Paulo, 1990

APÊNDICE E – VÍDEOGRAFIA DE RITA MOREIRA

- Lesbian Mothers* (codir. Norma Bahia Pontes, 1972, 27') – Acervo Rita Moreira
- Lesbianism Feminism* (codir. Norma Bahia Pontes, 1974, 29') – Acervo Rita Moreira
- She Has a Beard* (codir. Norma Bahia Pontes, 1975, 26') – Acervo Rita Moreira
- The Apartment* (codir. Norma Bahia Pontes, 1975/1976, 27') – Acervo Rita Moreira
- On Drugs* (codir. Norma Bahia Pontes, 1977, 16', tape) – Acervo Rita Moreira
- Walking Around* (codir. Norma Bahia Pontes, 1977, 26', tape) – Acervo Rita Moreira
- Born in a Prison* (codir. Norma Bahia Pontes, 1977, 6', tape) – Acervo Rita Moreira
- Just another crime, next door this time* (codir. Norma Bahia Pontes, s.d., 20') – não localizado
- The Kid at Times Square and the Bird on Broadway* (codir. Norma Bahia Pontes, 5', tape) – não localizado
- International Women's Day* (codir. Norma Bahia Pontes, 15', tape) – não localizado
- Looking for the Amazons* (No País das Amazonas, codir. Norma Bahia Pontes, 1977, 60') – Acervo Rita Moreira (parcialmente localizado)
- Aborto não é crime* (s.d., 57', DVD) – Acervo ABVP / Biblioteca PUC SP
- Terra Santa (1985)
- A dama do Pacaembu* (codir. Maria Luiza Leal, 1987, 26', VHS/DVD) – Acervo ABVP / Biblioteca PUC SP
- Se o rei zulu já não pode andar nu* (codir. Maria Lucia da Silva, 1987, 36', DVD) – Acervo ABVP / Biblioteca PUC SP
- As Sibilas* (1987, 36') – Acervo Rita Moreira
- Temporada de Caça* (1988, 22', DVD) – Acervo ABVP / Biblioteca PUC SP
- A raça na praça* (1989, 22', DVD) – Acervo ABVP / Biblioteca PUC SP
- Casa Aberta* (1990, 16')

Dias de euforia (1990, 44', DVD) – Acervo ABVP / Biblioteca PUC SP

Diferenças: (Zoom) (1998, 22', VHS) – Acervo ABVP / Biblioteca PUC SP

Uma questão de Gênero (1998, 25') – Acervo Rita Moreira

Febem: o começo do fim (1991, 36', DVD) – Acervo ABVP / Biblioteca PUC SP

O Outro e Eu (1995, 15') – Acervo Rita Moreira

Brazil 2014: What do you know about? (2014, video, 20') – Acervo Rita Moreira