

O pessoal é político: Mulheres latino-americanas no cinema documental de Helena Solberg

Gizelia Mendes Saliby⁽¹⁾

Resumo: O presente artigo investiga a representação da mulher latino-americana na filmografia da cineasta Helena Solberg, sob a égide do lema feminista “o pessoal é político”. A análise percorre um itinerário cronológico que compreende as obras *A entrevista* (1966), *The Double Day* (1976), *Simplesmente Jenny* (1977) e *Meu corpo, minha vida* (2017). Amparando-se no aporte teórico-metodológico da sociologia da imagem de Silvia Rivera Cusicanqui e nas formulações de Rita Laura Segato sobre a territorialidade do corpo feminino, o estudo discute como a câmera de Solberg desvela a assimetria de poder entre a hegemonia patriarcal-colonial e a subalternização feminina. Os resultados demonstram uma gramática visual que transita da denúncia da “anexação” moral e simbólica da mulher burguesa para a exposição da expropriação material do trabalho e do estigma sobre os corpos racializados. Por fim, observa-se que a obra recente da diretora atualiza o debate ao transformar o útero e a autonomia reprodutiva em centros de disputa política e jurídica, consolidando o cinema documental como uma ferramenta de emancipação e de resistência decolonial na América Latina.

Palavras-chave: Helena Solberg - Cinema Documental Latino-Americano - Feminismo de Segunda Onda - O Pessoal é Político - Mulheres Latino-Americanas - Sociologia da Imagem - Decolonialidade - Corpo como Território - Violência Patriarcal - Divisão Sexual do Trabalho

[Resúmenes en inglés y español en la página 178]

(1) Ver CV en pág. 179

Introdução

Helena Solberg destaca-se como uma cineasta voltada às narrativas femininas, traduzindo as trajetórias e os contextos sociopolíticos de mulheres em obras que diluem as fronteiras entre o documentário e a ficção. Seu cinema sintetiza, de forma contundente, o lema da

segunda onda do feminismo, fazendo ecoar a máxima de que “o pessoal é político”. Ao voltar suas lentes para a América Latina das décadas de 1960 e 1970 — um continente então marcado por ditaduras militares —, a diretora retrata a luta feminina por emancipação, direitos e condições mais dignas de vida. É sob essa perspectiva que o presente artigo investiga como o lema “o pessoal é político” perpassa a representação das mulheres latino-americanas na filmografia de Solberg. Para tanto, debruçamo-nos sobre três obras forjadas sob a influência direta do feminismo de segunda onda: *A entrevista* (Brasil, 1966, 16 min), *The Double Day* (Bolívia, México, Argentina e Venezuela, 1976, 53 min) e *Simplemente Jenny* (Bolívia, 1977, 32 min), culminando na análise de *Meu corpo, minha vida* (Brasil, 2017, 75 min), documentário que retoma e atualiza a premissa de que o pessoal é político no contexto brasileiro recente. As imposições socioculturais que recaem sobre as mulheres nas épocas retratadas escancaram a assimetria de poder entre a hegemonia do corpo masculino-colonial e a subalternização do corpo feminino. Assim, a câmera de Solberg vai além de documentar a condição da mulher: ela age como um instrumento de emancipação, evidenciando a força de dar protagonismo visual a esses corpos e de restituir a fala a vozes historicamente silenciadas.

Para dar conta de analisar essa restituição do protagonismo visual, o presente estudo afasta-se das metodologias tradicionais e ampara-se no aporte teórico-metodológico de Cusicanqui (2015). Ao propor uma sociologia da imagem, a estudiosa defende que fotografias, desenhos e obras audiovisuais transcendem o mero estatuto ilustrativo para se consolidarem como textos primários. São, portanto, ferramentas teóricas potentes, capazes de desvelar contradições sociais profundas que foram historicamente silenciadas pela escrita acadêmica e oficial. Essa proposição tensiona diretamente as forças coloniais que erigiram a palavra letrada como monopólio do Estado e das elites. Como assevera a autora: “No colonialismo, as palavras não designam, mas encobrem. [...] Em contrapartida, as imagens nos oferecem uma via de acesso aos estratos mais profundos das memórias coletivas” (Cusicanqui, 2015, p. 175). Em sua essência, tal perspectiva opera uma subversão radical da metodologia hegemônica ocidental, que costuma relegar o visual a um papel acessório. Na América Latina, onde a palavra grafada forjou-se como um instrumento de dominação, a imagem atua como um contraponto insurgente, iluminando aquilo que o discurso oficial tenta apagar ou maquiagem. Reconhecê-la como texto primário é, portanto, atestar que o visual possui uma gramática própria e autônoma — um arcabouço de teorias sociais, denúncias e tensões que a palavra escrita, por si só, é incapaz de abarcar.

Se a imagem opera como contranarrativa aos silenciamentos oficiais, o principal território de inscrição dessa dominação é o corpo feminino. Nessa intersecção, a obra de Solberg dialoga com Rita Laura Segato, para quem a violência não é desvio moral, mas uma linguagem de poder que reduz a corporeidade a um território de conquista patriarcal. Nas telas, a diretora denuncia essa expropriação em duas frentes. Na dimensão simbólica, expõe a dicotomia entre a imposição institucional da pureza (como o matrimônio) e a objetificação colonial da mulher latino-americana. Na materialidade de classe e gênero, documenta a negação dos direitos reprodutivos e a divisão sexual do trabalho, que reduz a mulher a mera reprodutora de mão de obra. Contudo, frente a essa pedagogia da crueldade, a câmera de Solberg não apenas atesta a subjugação, mas registra as fissuras do sistema e o despontar da resistência política feminina.

A fim de mapear essa gramática visual da dominação e da resistência por meio da análise fílmica, este artigo traça um itinerário cronológico pela obra de Solberg. O ponto de partida é *A Entrevista* (1966), documentário seminal que dissecou o ideal de pureza e o confinamento da mulher burguesa. Desse microcosmo íntimo, a análise se expande para as encruzilhadas de classe e colonialidade que atravessam *The Double Day* (1976) e *Simplesmente Jenny* (1977), culminando, por fim, no contundente resgate político e memorialístico de *Meu corpo, minha vida* (2017).

Brasil, 1966: O véu, o altar e a mulher como fiadora da família tradicional em *A Entrevista*

Lançado em 1966, nos primeiros anos da ditadura civil-militar brasileira, *A Entrevista* adentra o espaço privado da alta burguesia carioca para desvelar as engrenagens de um projeto político maior. Sob as lentes de Helena Solberg, a figura da noiva transcende o mero rito de passagem romântico para consolidar-se como um potente signo ideológico. O véu e o altar funcionam como os aparatos simbólicos que cancelam o destino compulsório da mulher: o casamento. Nesse cenário, o documentário mostra como a família tradicional atua como a base da ordem e dos bons costumes, exigindo que a jovem burguesa assuma o papel de fiadora do conservadorismo. Ao circunscrever a existência feminina à manutenção do lar e à preservação da moralidade, o sistema patriarcal garante que a dominação pública se sustente por meio da submissão na esfera íntima.

Para compreender a radicalidade de *A Entrevista* (1966), é preciso observar como o filme de Solberg materializa a premissa de que o pessoal é profundamente político. Montado a partir de uma polifonia de vozes femininas que, paradoxalmente, ecoam o seu próprio confinamento, a diretora documenta as aspirações de jovens mulheres da burguesia brasileira, enquanto captura a força de um imaginário onde o véu e o altar não são apenas escolhas, mas imperativos categóricos. Essa internalização do mandato patriarcal revela-se com clareza quando as jovens debatem a sexualidade, tratando a castidade pré-nupcial como uma virtude inegociável: “Para mim, eu preferiria casar virgem, ter relação sexual já casada” (Solberg, 1966). A naturalização desse controle sobre o corpo é tamanha que a fronteira entre o desejo autêntico e a doutrinação burguesa se torna difusa para as próprias entrevistadas. Em um dos depoimentos, uma jovem hesita ao tentar separar sua subjetividade da moralidade imposta: “Não sei se eu sou bastante conservadora e ainda acho que é melhor que a experiência [sexual] seja depois do casamento. [...] Acho que ainda há um quê que é convicção minha e um quê que é a própria educação, né?” (Solberg, 1966).

Mais do que o cerceamento do corpo, o filme atesta como a identidade da mulher é forjada para ser indissociável da instituição matrimonial. A ideia de que não há existência válida fora do casamento é defendida não como uma opressão externa, mas como a única via possível para a felicidade. É o que ilustra de forma incisiva o depoimento de uma das jovens, ao atrelar sua realização existencial e seu valor como sujeito exclusivamente ao papel de esposa: “Eu, se não tivesse casado, eu acho que estaria eternamente infeliz [...], porque eu acho que a mulher só é realizada quando se casa.” (Solberg, 1966)

A exigência dessa pureza compulsória, materializada no debate sobre a virgindade e no branco imaculado do vestido, encontra eco imediato nas formulações de Rita Laura Segato sobre a territorialidade do corpo feminino. Para a antropóloga, a engrenagem patriarcal opera por meio de uma constante demarcação de posse e soberania, uma vez que “o corpo das mulheres é o território no qual a jurisdição do poder se inscreve e se exhibe aos seus pares” (Segato, 2016, p. 21, tradução nossa). Lida sob essa ótica, a virgindade cultuada pelas entrevistadas de Solberg não configura uma virtude moral ou uma escolha individual, mas a preservação de um território inviolado, forjado para ser legalmente transferido do patriarca (o pai) para o novo soberano (o marido). O casamento tradicional atua, assim, como uma anexação institucionalizada. Se, na ponta mais explícita da opressão, o estupro é a invasão violenta que visa destruir a corporeidade da mulher, o altar e o matrimônio representam a face pacificada e endossada pelo Estado dessa mesma gramática de expropriação: em ambos os cenários, o corpo feminino é destituído de agência e reduzido a uma propriedade.

Contudo, a polifonia orquestrada por Solberg em *A Entrevista* não se limita a registrar a passividade ou a adequação irrestrita a essa cartilha patriarcal. A câmera da diretora também é hábil em captar as fissuras dessa engrenagem. Antes mesmo da rebelião declarada, o documentário expõe a angústia e o receio que o contrato matrimonial desperta. A suposta segurança do lar burguês é tensionada pelo medo da perda de si mesma e do risco embutido nessa transferência de posse. É o que ilustra o depoimento de uma das jovens, que, mesmo amparada pelo léxico da virtude, expressa o pavor da subordinação afetiva e material imposta pelo casamento: “O amor eu não sei, eu tenho medo de gostar de um homem [...] medo de me entregar a uma pessoa e essa pessoa me entregue mal [...] porque eu ainda tenho muita pureza dentro de mim” (Solberg, 1966). Essa hesitação e a percepção de que “entregar-se” a um marido é um risco palpável formam a base para a ruptura com as regras impostas. A partir dessa quebra da ilusão romântica, o filme abre espaço para vozes mais assertivas e dissonantes, que rechaçam abertamente o controle sobre o corpo. A naturalização do desejo feminino e a recusa da vigilância moral emergem na fala de quem desestabiliza a norma: “Não acho que seja vedado [o sexo antes do casamento]. Eu acho que as coisas acontecem, você não precisa assim impor regras para as coisas. Se tiver que acontecer, acontece, não importa isso, entende?” (Solberg, 1966). Essa desobediência atinge o seu clímax político quando outra entrevistada assume uma postura de franco enfrentamento ao conservadorismo, cravando que “pregar contra a castidade é uma obrigação” (Solberg, 1966). Tais manifestações provam que a hegemonia patriarcal já apresentava profundas fraturas e que a mulher, mesmo inserida em um sistema de forte controle repressivo, articulava sua própria agência. Ao documentar essas recusas, Solberg atesta que o espaço íntimo não era apenas um território de anexação, mas começava a se desenhar como a primeira trincheira de resistência rumo à emancipação identitária e sexual.

Se, por um lado, *A Entrevista* revela as fraturas desse microcosmo privilegiado e os primeiros ecos de insurgência, por outro, evidencia que o confinamento protegido pelo véu e pela moralidade burguesa é uma realidade de classe excludente. No Brasil de 1966, a anexação do corpo feminino opera fortemente na esfera do matrimônio para

conservar o *status quo*. Contudo, a expansão do projeto cinematográfico de Solberg na década seguinte revelará que, para a grande maioria das mulheres latino-americanas, o patriarcado reserva uma violência material e econômica ainda mais explícita. Quando as lentes da diretora ultrapassam os limites do lar abastado para adentrar o chão de fábrica e o trabalho subalterno, a ilusão romântica da pureza cede espaço para a brutalidade da exploração capitalista — a base da exaustão e da dupla jornada que norteará a análise de *The Double Day* (1976).

América Latina, 1976: A fábrica, o lar e a mulher como reprodutora de mão de obra em *The Double Day*

Uma década após radiografar o confinamento burguês no Brasil, Helena Solberg expande as fronteiras geográficas e de classe do seu cinema para documentar a realidade material que sustenta o capitalismo periférico. Em 1976, a América Latina encontrava-se não apenas sob o jugo de regimes ditatoriais, mas também atravessada por um processo acelerado de industrialização e urbanização que demandava força de trabalho barata. É nesse cenário macroeconômico que *The Double Day* (A Dupla Jornada) insere a crítica marxista e feminista no centro do debate documental. A obra dissecar a engrenagem da divisão sexual do trabalho, desmistificando a premissa liberal de que a mera inserção da mulher no mercado formal representaria, por si só, uma via garantida para a emancipação. O conceito de “dupla jornada”, que dá título e espinha dorsal ao filme, expõe a falácia dessa libertação estritamente assalariada. Na estrutura de acumulação capitalista fundida ao patriarcado, a mulher é designada de forma compulsória à esfera da reprodução social — o trabalho doméstico, o cuidado com a prole e a manutenção diária da vida. Trata-se de um trabalho não remunerado, invisibilizado e naturalizado sob a égide do “amor materno”, mas que é estruturalmente essencial para baratear os custos do capital na reposição da mão de obra. Quando a urgência econômica empurra as mulheres latino-americanas para o chão de fábrica, o sistema absorve seu tempo produtivo sem desobrigá-las de seu mandato reprodutivo doméstico. Ocorre, portanto, uma sobreposição contínua de opressões: a exploração de classe no espaço público soma-se à dominação de gênero no espaço privado, transformando o corpo da trabalhadora no epicentro de uma exaustão ininterrupta.

A captura dessa exaustão ganha uma dimensão teórica profunda quando analisada sob a ótica da sociologia da imagem proposta por Silvia Rivera Cusicanqui (2015). Para a pensadora boliviana, a imagem tem a potência de revelar tramas decoloniais de resistência que os discursos oficiais ocultam. Em *The Double Day*, as lentes de Solberg registram, inicialmente, um sistema à margem da lógica capitalista predatória. Ao percorrer um mercado local, a diretora filma comerciantes em trajés tradicionais que vendem e trocam mercadorias; homens, mulheres e crianças ocupam o espaço de forma harmônica, embalados por músicos. Sem diálogos ou narração, essas imagens falam e significam por si mesmas, mostrando um vislumbre de uma sociedade que resistiu à dominação.

Essa dignidade é reforçada pelas escolhas de enquadramento da cineasta em uma zona rural: as mulheres, em seus trajes tradicionais, são filmadas em suas atividades cotidianas sorridentes; embora agachadas no chão, a câmera recusa o ângulo em plongée — que evidenciaria inferioridade —, optando por enquadrar seus corpos de forma centralizada e com protagonismo. A voz over costura a significação histórica dessa visualidade, lembrando que, antes da exploração moderna, a divisão sexual não operava sob a mesma hierarquia: “No passado, as mulheres participavam das tarefas produtivas [...]. Ela estava muito mais envolvida na produção do que hoje. Esse ainda é o caso nas regiões onde o capitalismo penetrou de maneira mais lenta” (Solberg, 1976).

Contudo, a mesma voz over narra como as novas relações de produção que invadiram a América Latina com a chegada do século XX criaram uma fissura nessa antiga ordem, cedendo abertura ao capitalismo. Essa invasão parasita uma estrutura colonial pré-existente, resultando no apagamento brutal das culturas originárias. O colonialismo interno manifesta-se fisicamente no controle sobre os corpos das trabalhadoras bolivianas, que relatam a discriminação racial nas indústrias: “Nas fábricas não podemos entrar. Não deixam mulheres com ‘polleras’, saias longas, entrarem. (...) Eles não nos recebem com nossas *polleras*, mas com outros vestidos, sim” (Solberg, 1976). A exclusão é sistêmica, como complementa outra trabalhadora ao denunciar que “demitiram todas as mulheres que iam com essas saias há três anos” (Solberg, 1976). Além do apagamento identitário, o patriarcado sedimenta a subalternidade como único horizonte. Uma adolescente boliviana resume essa interdição ao afirmar que “nunca se importam com as mulheres, dizem que só os homens devem estudar”, constatação que encontra eco doloroso na fala de uma senhora ao seu lado: “sendo mulher, você serve ao homem e nada mais” (Solberg, 1976).

Quando as lentes de Solberg se voltam para os centros urbanos, a expropriação da mulher atinge o contorno de mercadoria. Na Argentina, o documentário filma mulheres reunidas em uma praça pública oferecendo serviços domésticos, escancarando a assimetria de poder na divisão sexual do trabalho. O abismo entre a realidade feminina e o privilégio masculino é capturado quando uma mãe relata sua busca infrutífera por emprego em fábricas há três meses, enquanto, na mesma cena, um homem afirma categoricamente que “há muitos empregos aqui” e, ao ser confrontado, desdenha: “não sei qual é o problema delas, mas há trabalho” (Solberg, 1976). A praça converte-se em um balcão de precarização. Cercada por outras trabalhadoras, uma mulher toma a palavra para denunciar a coisificação de seus corpos: “olhe para a cena: um monte de mulheres reunidas em praça pública. Alguém chega e a compra, suas horas de trabalho, quando isso não deveria ser permitido. Deveria haver um sistema para fiscalizar a distribuição de empregos” (Solberg, 1976). O sacrifício é esvaziado de retorno financeiro, como atestam os relatos de diárias a 0,80 centavos a hora, sem direito sequer a uma xícara de café, culminando na dura constatação de que o valor pago “vai todo para o patrão e para a companhia de transporte” (Solberg, 1976).

O abandono estatal e corporativo atinge seu paroxismo nas regiões mineradoras, onde o capital suga a vitalidade masculina e descarta a feminina. A precariedade alimentar força as mulheres a enfrentarem “filas enormes até para conseguir uma garrafa de água”, já que as empresas frequentemente “descontam as dívidas de alimentação antes de pagar o salário” (Solberg, 1976). A imprevisibilidade da morte nas minas destrói qualquer perspectiva:

“as mulheres não podem fazer planos para o futuro, porque não sabemos quando nossos maridos vão morrer” (Solberg, 1976). Após a tragédia, o mesmo sistema que confinou a mulher ao papel reprodutivo a abandona completamente à própria sorte, como desabafa uma viúva:

“Recebemos uma pequena pensão que não paga sequer o aluguel [...] temos o peso de criar nossos filhos sozinhas [...]. Se vamos a uma empresa pedir emprego, nos dizem ‘você não herda o trabalho do seu marido’” (Solberg, 1976).

Apesar desse esmagamento, *The Double Day* documenta a inegável agência política feminina. A narração atesta que “as mulheres são as primeiras a organizar e apoiar greves” (Solberg, 1976). Em um ato de resistência coletiva, as viúvas forjaram uma cooperativa para recuperar minérios de despejos como fonte de renda. Contudo, a engrenagem capitalista rapidamente absorveu a iniciativa: elas passaram a ser pagas por quilo com “salários miseráveis”, perderam benefícios sociais e, após muitos acidentes fatais, a empresa simplesmente “acabou com a fonte de trabalho” em vez de melhorar as condições (Solberg, 1976).

Por fim, a obra encontra sua síntese máxima no México, escancarando o mecanismo da dupla jornada. As trabalhadoras denunciam o peso insustentável da divisão sexual: “os homens trabalham oito horas por dia, mas nós trabalhamos mais [...] a mulher tem que cuidar das refeições, das roupas e de todo o resto. Temos o dobro do trabalho e não estamos felizes com isso” (Solberg, 1976). As fábricas rejeitam mães e grávidas, punindo o mesmo corpo que o sistema exige para gerar novos operários. A denúncia ganha precisão teórica na voz de uma entrevistada, que aponta: “o trabalho doméstico que a mulher realiza dentro de sua casa é um trabalho que também é parte do sistema produtivo. Se as mulheres não fizessem todo o trabalho doméstico, os salários seriam mais altos para permitirem um patamar mínimo de sobrevivência” (Solberg, 1976). Solberg encerra a desmistificação dessa exploração evidenciando que a submissão no lar é, fundamentalmente, um subsídio direto ao capital: “Para o sistema, o trabalho feminino é secundário, porque a função que é destinada à mulher é a reprodução de mão de obra. [...] o dono da fábrica paga por um salário e recebe o trabalho de duas pessoas” (Solberg, 1976).

Em última análise, *The Double Day* desarticula a ficção do lar como um refúgio idílico para revelá-lo como a engrenagem invisível e não remunerada do capital. Se em *A Entrevista* a anexação do corpo feminino era prioritariamente moral e simbólica, na obra de 1976, Solberg demonstra que essa anexação é, acima de tudo, material e econômica. A “dupla jornada” não é um efeito colateral, mas um pilar estrutural que atravessa as fronteiras latino-americanas, fundindo o patriarcado, o capitalismo e o colonialismo interno numa expropriação contínua da energia vital feminina. Ao expor que o sistema produtivo sobrevive apenas graças ao subsídio doméstico não pago, a cineasta encerra este ciclo de denúncia sobre a produtividade fabril, abrindo caminho para uma investigação ainda mais crua: a vulnerabilidade extrema e o estigma que recaem sobre os corpos que, à margem da família tradicional e do mercado formal, tentam sobreviver à violência da herança colonial — eixo central da análise de *Simplemente Jenny* (1977).

Bolívia, 1977: O estigma, a violação e o corpo como território colonial em *Simplemente Jenny*

Se em *The Double Day* a anexação do corpo feminino opera prioritariamente na esfera produtiva e na divisão sexual do trabalho, em *Simplemente Jenny* (1977) Helena Solberg direciona suas lentes para a fratura mais brutal do sistema patriarcal: a expropriação absoluta dos corpos que sobrevivem à margem do mercado formal e da família tradicional. Ambientado em um reformatório na Bolívia, o documentário dá voz a adolescentes — Jenny, Patrícia e Marli — cujas trajetórias são atravessadas pelo estupro, pela violência institucional e pela prostituição forçada. Ao abandonar a lente macroeconômica para focar na subjetividade lacerada destas jovens, a cineasta escancara como a herança colonial e a moralidade burguesa operam, simultaneamente, como máquinas de controle e estigmatização.

A narrativa materializa a tese de Rita Laura Segato de forma devastadora: a violência sexual não é regida pelo desejo, mas por um mandato de dominação e aniquilação do sujeito. Essa gramática de posse revela-se de maneira literal no depoimento de Patrícia, que funde a figura do agressor à autoridade patriarcal e estatal-colonial: “Um coronel, foi meu padrinho e se aproveitou de mim quando eu tinha doze anos. Não amava ele, não sentia nada por ele”. A subjugação culmina na apropriação não apenas de seu corpo, mas de sua capacidade reprodutiva, uma vez que o coronel desejava a filha fruto do estupro para criá-la com a própria esposa. Como confessa a jovem com o semblante deprimido, ela cedeu à imposição porque a sua “situação era muito grave”. O corpo de Patrícia atua, assim, como um território conquistado, saqueado e posteriormente descartado pelas engrenagens do poder.

Essa destituição de agência física reverbera na tentativa de aniquilação identitária. A objetificação máxima da mulher latino-americana vulnerável é verbalizada no comovente relato de Jenny, que detalha as agressões físicas e o aliciamento sofridos aos treze anos de idade: “Um homem se aproveitou de mim, me estuprou. [...] ele me bateu. E às vezes ria enquanto me batia e disse: ‘Não quer trabalhar para nós? Você ganharia muito dinheiro, é muito bonita’” (Solberg, 1977).

Contudo, a potência analítica do documentário reside na forma como Solberg justapõe essa abjeção material à insistência do dogma cristão, retomando o signo da noiva inaugurado em *A Entrevista*. Mesmo institucionalizadas e violadas, estas jovens não estão imunes à colonização de seus imaginários. A entrevistada Marli, cujos relatos denotam uma visão de mundo construída por telenovelas e romances sensacionalistas, projeta no altar a sua única via de redenção social: “casar-me? Bom, se o destino quiser, por que não? Eu gostaria, se Deus quisesse. Gostaria de me casar para ser feliz”.

A diretora evidencia essa profunda dissonância cognitiva por meio da montagem visual: imagens de vitrines com vestidos de noiva, longos véus e meninas sendo preparadas para a primeira comunhão são abruptamente cortadas para o plano de uma casa paupérrima, onde um bebê repousa num caixote improvisado como berço. Por meio dessa operação semiótica, as imagens denunciam o abismo intransponível entre o ideal opressor de pureza compulsória — a fantasia de ascensão pelo matrimônio — e a miséria imposta a

esses corpos. Jenny, numa tentativa desesperada de salvar alguma integridade, exterioriza o conflito central da obra ao dizer: “acho que mesmo se uma mulher perder a virgindade, ainda pode ser pura... Quero ser eu mesma, só isso... Quero ser simplesmente Jenny”.

A radicalidade deste documentário consolida-se na postura enunciativa de Solberg. Rompendo o distanciamento da diegese e a falsa objetividade documental, a cineasta autoinscreve-se fisicamente no plano. Ela dialoga, questiona e chora com as entrevistadas, demonstrando que não é possível abordar o trauma sem uma ética de implicação. A subjetividade no filme não é utilizada para singularizar uma exceção, mas para humanizar os sujeitos de uma fratura coletiva. Ao se colocar em tela, Solberg atesta de forma definitiva que “o pessoal é político”: por trás da violência secular da colonização, a câmera encontra vozes que, a despeito de todas as violações, ainda lutam pelo direito primário de existirem “simplesmente” como donas de si mesmas.

Desta forma, *Simplesmente Jenny* encerra o ciclo das décadas de 1960 e 1970 expondo a face mais abjeta da anexação territorial: o corpo da mulher jovem, pobre e racializada como um espaço de descarte e violação institucional. Ao autoinscrever-se na narrativa e partilhar a dor das suas entrevistadas, Solberg retira o “pessoal” do isolamento doméstico ou do reformatório para o lançar no centro do debate ético e político. Esta postura prepara o terreno para que, quarenta anos depois, a cineasta retorne ao Brasil para documentar não mais a queda ou a submissão, mas a organização coletiva de mulheres que decidiram transformar o seu próprio corpo na mais importante das frentes de batalha.

Brasil, 2017: O útero, a lei e a retomada do corpo como trincheira política em *Meu Corpo, Minha Vida*

Quarenta anos após o encerramento de sua trilogia documental gravada em 16mm, Helena Solberg retorna à temática feminina com *Meu corpo, minha vida* (2017), atualizando o debate para um dos eixos mais sensíveis e conflituosos dos direitos reprodutivos: a criminalização do aborto no Brasil. O documentário inicia com o eco unísono de mulheres em uma manifestação na Avenida Paulista: “legaliza, o corpo é nosso, é nossa escolha, é pela vida das mulheres”, sobreposta a imagens de cartazes com os dizeres “Nem Dilma, nem Marina. Somos todas Jandira. Aborto legal, seguro e gratuito” (Solberg, 2017). As cenas das manifestações nas ruas e praias são congeladas e salta a imagem de uma manchete de jornal: “Turma do STF decide que aborto nos três primeiros meses de gravidez não é crime” (Solberg, 2017). A partir dessa introdução, a sociologia da imagem de Solberg opera uma mudança de paradigma: a câmara já não precisa entrar nos quartos burgueses ou nos reformatórios bolivianos para encontrar a política; o corpo feminino é agora reivindicado publicamente como uma trincheira política.

A interferência da religião no Estado laico, no entanto, reage violentamente a essa insurgência. Essa fusão, fortemente denunciada no documentário, não é um fenômeno isolado, mas a perpetuação de um projeto histórico de dominação. Sob a ótica de Silvia Rivera Cusicanqui, essa aliança entre a moral cristã e a lei estatal é um vestígio irrefutável do

colonialismo interno, que continua a ditar a gestão da vida e da morte na América Latina. Para compreender essa dissimulação jurídica, recorre-se ao pensamento da socióloga boliviana: “no colonialismo, as palavras não designam, mas encobrem” (Cusicanqui, 2015, p. 175, tradução nossa). O discurso legal de proteção à vida encobre, na verdade, uma necropolítica estatal. Isso fica evidente na constatação trágica da jornalista Flávia Oliveira no filme: “As mulheres estão morrendo, literalmente. Elas morrem em razão de um debate contaminado pela religião e pela moral e de um Estado que não se ocupa de dar a atenção devida a esse problema de saúde pública” (Solberg, 2017).

A força dessa “contaminação” revela-se nos discursos políticos e religiosos que repudiam a decisão do STF. O documentário expõe o pastor Silas Malafaia atacando a corte por uma suposta “história estúpida de querer envolver o judiciário em apoiar o aborto”, enquanto o senador Magno Malta chega ao absurdo de comparar a interrupção da gravidez aos maus-tratos de animais, bradando que “matar uma criança no útero com três meses (...) Assassinar, pode; mas a vaquejada não pode” (Solberg, 2017). Para agravar o quadro, o Estado ainda precisa lidar com a hegemonia da Igreja Católica, ilustrada por uma manchete de jornal exibida no filme: “papa Francisco permite o perdão permanente ao aborto” (Solberg, 2017). A concessão do “perdão” reafirma o aborto como pecado moral, distanciando-o do que deveria ser: um debate laico de saúde pública e direitos fundamentais.

Para além da violência institucional, a obra captura o peso esmagador do julgamento social. O estigma atesta que, no imaginário conservador, o corpo da mulher deve satisfazer compulsoriamente o mandato da reprodução. Rita Laura Segato conceitua essa invasão como a espinha dorsal da expropriação patriarcal, ressaltando que o controle reprodutivo é, na verdade, um imperativo de soberania:

O corpo das mulheres é o território no qual a jurisdição do poder se inscreve e se exhibe aos seus pares. A violência sexual, portanto, não responde a uma pulsão libidinal, mas sim a um mandato de dominação que busca reafirmar a soberania patriarcal mediante a expropriação do espaço físico e simbólico da vítima. (Segato, 2016, p. 21, tradução nossa)

Essa expropriação é cirurgicamente dissecada pelo ex-secretário nacional da Justiça, Pedro Abramovay, ao atestar que a legislação brasileira foi “feita pelos homens para os homens”, partindo da premissa de que a mulher “nasceu para ser mãe” (Solberg, 2017). Ele recorda que até mesmo a permissão legal para o aborto em caso de estupro, datada da década de 1940, não visava proteger a mulher, mas “a honra da família” e do marido patriarca. A criminalização, portanto, serve como punição moral contra a desobediência feminina: “Por que a gente criminaliza o aborto? [...] essa é a única função do crime de aborto: estigmatizar como criminosas as mulheres que desafiaram o papel de ser mãe que a sociedade impôs a ela” (Solberg, 2017).

Esse estigma, contudo, possui um nítido recorte de classe e raça, aprofundando o caráter excludente do colonialismo. Como aponta a psicóloga Luciene Lacerda, a criminalização do aborto atua como uma guilhotina social sobre “mulheres negras e pobres”, que, ao se submeterem à procedimentos inseguros, enfrentam sequelas, esterilidade ou a morte.

Para a especialista, a inércia do Estado “é literalmente escolher quem morre”, silenciando o fato de que “o aborto deve ser um direito da mulher de ter uma escolha de como, quando, de que maneira e quantos filhos quer” (Solberg, 2017).

Em suma, ao dar voz a essas mulheres, ativistas e especialistas, *Meu corpo, minha vida* encerra a trajetória analisada neste estudo não com o silenciamento, mas com a retomada do território corpóreo. Solberg demonstra que a resistência feminina avançou do questionamento velado da pureza em *A Entrevista* (1966) para o embate direto e legal pelo direito de existir e decidir no século XXI.

Últimas reflexões

A investigação da filmografia de Helena Solberg aqui empreendida demonstra que o lema “o pessoal é político” não é apenas uma moldura temática, mas a própria espinha dorsal de uma estética documental comprometida com a descolonização do olhar. Ao longo de meio século, Solberg capturou a metamorfose do corpo feminino latino-americano: de um território de anexação passiva e silenciada nas esferas privadas da burguesia de 1966, para uma trincheira de resistência coletiva e reivindicação jurídica no Brasil de 2017.

A aplicação da sociologia da imagem de Silvia Rivera Cusicanqui permitiu reconhecer que o cinema de Solberg não apenas ilustra a história, mas a teoriza através da visualidade. As imagens das *polleras* barradas nas fábricas ou do berço improvisado em um caixote funcionam como textos primários que desvelam as camadas do colonialismo interno e da exploração capitalista que a palavra oficial frequentemente tenta encobrir. Complementarmente, o aporte de Rita Laura Segato foi fundamental para compreender que a violência e o controle reprodutivo não são desvios morais, mas mecanismos de soberania patriarcal que tentam manter o corpo feminino sob constante jurisdição externa. Conclui-se que a trajetória de Solberg opera um movimento de “saída do confinamento”. Se em *A Entrevista* a política estava oculta sob o véu e a castidade, em *Meu corpo, minha vida* ela ocupa a praça e o tribunal. O documentário, sob as lentes da cineasta, deixa de ser um mero registro, para se tornar um instrumento de agência. Ao dar voz e protagonismo a jovens burguesas, operárias exaustas, adolescentes violadas e ativistas pelos direitos reprodutivos, Solberg não apenas documenta a subalternidade, mas performa a sua ruptura. O pessoal permanece político, mas agora, devidamente armado com a consciência de que o corpo é o território primeiro de toda a liberdade.

Referências Bibliográficas

- Amaral, L., & Italiano, C. (Orgs.). (2018). *Catálogo retrospectiva Helena Solberg*. Filmes de Quintal.
- Berger, J. (2023). *Modos de ver*. Fósforo.

- Cusicanqui, S. R. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Cusicanqui, S. R. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Fiorin, J. L. (1995). *Linguagem e ideologia*. Ática.
- Holanda, K. (2015). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculinas. *Significação*, 42(44). <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103434>
- Holanda, K. (2017). Helena Solberg: Entre o pessoal e o político. *Devires*, 14(2), 184–203. https://www.academia.edu/44684902/Helena_Solberg_entre_o_pessoal_e_o_politico_Revista_Devires_2017_publicado_em_2020_
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.

Referências filmicas

- Solberg, H. (Diretora). (1966). *A entrevista* [Filme].
- Solberg, H. (Diretora). (1976). *The double day* [Filme].
- Solberg, H. (Diretora). (1977). *Simplemente Jenny* [Filme].
- Solberg, H. (Diretora). (2017). *Meu corpo, minha vida* [Filme].

Resumen: El presente artículo investiga la representación de la mujer latinoamericana en la filmografía de la cineasta Helena Solberg, bajo la égida del lema feminista “lo personal es político”. El análisis recorre un itinerario cronológico que comprende las obras *A entrevista* (1966), *The Double Day* (1976), *Simplemente Jenny* (1977) y *Meu corpo, minha vida* (2017). Amparándose en el aporte teórico-metodológico de la sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui y en las formulaciones de Rita Laura Segato sobre la territorialidad del cuerpo femenino, el estudio discute cómo la cámara de Solberg desvela la asimetría de poder entre la hegemonía patriarcal-colonial y la subalternización femenina. Los resultados demuestran una gramática visual que transita de la denuncia de la “anexión” moral y simbólica de la mujer burguesa a la exposición de la expropiación material del trabajo y del estigma sobre los cuerpos racializados. Por último, se observa que la obra reciente de la directora actualiza el debate al transformar el útero y la autonomía reproductiva en centros de disputa política y jurídica, consolidando el cine documental como una herramienta de emancipación y de resistencia decolonial en América Latina.

Palabras clave: Helena Solberg - Cine Documental Latinoamericano - Feminismo de Segunda Ola - Lo Personal es Político - Mujeres Latinoamericanas - Sociología de la Imagen - Decolonialidad - Cuerpo como Territorio - Violencia Patriarcal - División Sexual del Trabajo.

Abstract: This article investigates the representation of Latin American women in the filmography of filmmaker Helena Solberg, under the aegis of the feminist slogan “the personal is political.” The analysis follows a chronological itinerary encompassing the works *A entrevista* (1966), *The Double Day* (1976), *Simplemente Jenny* (1977), and *Meu corpo, minha vida* (2017). Relying on the theoretical-methodological framework of Silvia Rivera Cusicanqui’s sociology of the image and Rita Laura Segato’s formulations on the territoriality of the female body, the study discusses how Solberg’s camera unveils the power asymmetry between patriarchal-colonial hegemony and female subalternization. The results demonstrate a visual grammar that transitions from denouncing the moral and symbolic “annexation” of the bourgeois woman to exposing the material expropriation of labor and the stigma placed on racialized bodies. Finally, it is observed that the director’s recent work updates the debate by transforming the uterus and reproductive autonomy into centers of political and legal dispute, consolidating documentary cinema as a tool for emancipation and decolonial resistance in Latin America.

Keywords: Helena Solberg - Latin American Documentary Cinema - Second-Wave Feminism - The Personal is Political - Latin American Women - Sociology of the Image - Decoloniality - Body as Territory - Patriarchal Violence - Sexual Division of Labor.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Gizelia Mendes Saliby. É doutoranda e mestra em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo (USP). Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, possui dupla graduação: em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Anhanguera e em Design de Moda pela Faculdade Drummond. Com mais de 15 anos de experiência no ensino de língua portuguesa e redação, atua como pesquisadora no Grupo de Estudos em Poéticas Experimentais (GEPOEX/USP), sob coordenação do Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, e no Grupo de Estudos Semióticos (GES-USP). Suas investigações articulam semiótica visual e estudos de gênero, com foco atual nas representações da cultura do estupro no cinema. E-mail: gizeliasaliby@gmail.com