



Helena Solberg: uma cineasta brasileira na televisão norte- americana¹

*Helena Solberg:
a brazilian filmmaker in
a US television station*



Ana Claudia Camila Veiga de França²
Ronaldo de Oliveira Corrêa³

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Mestre e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE/UTFPR). Professora do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial (Dadin) da UTFPR. E-mail: oianafranca@gmail.com

³ Mestre pelo PPGTE/UTFPR e doutor pelo PPGICH/UFSC. Professor na Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde atua na graduação e pós-graduação em design. E-mail: rcorreia@ufpr.br

Resumo: Este ensaio circunscreve o seguinte argumento: as ideias de Raymond Williams sobre a televisão como forma e experiência cultural ampliam a compreensão sobre o período em que a cineasta brasileira Helena Solberg dirigiu diversos documentários para uma emissora de televisão norte-americana na década de 1980. Para sustentar este argumento, nos apoiamos em análises tecidas por Raymond Williams em *Television* (1974) e nas pesquisas sobre a trajetória de Helena Solberg realizadas por Mariana Tavares e Ana Maria Veiga. Como resultado, esperamos explicitar como os documentários dirigidos por Helena, financiados e exibidos pela emissora estadunidense Public Broadcasting Service (PBS), integram usos e práticas televisivas mais democráticas, que a partir de Williams podem ser mais bem contextualizadas e compreendidas.

Palavras-chave: Helena Solberg; documentário; televisão; história do cinema brasileiro.

Abstract: This paper argues that Raymond Williams' ideas about television as cultural form and experience broaden the understanding the trajectory of Helena Solberg's, a Brazilian filmmaker who directed several documentaries for a North American television station in the 1980s. To support this argument, we rely on the analysis made by Williams in *Television* (1974) and the research on the Helena Solberg trajectory carried out by Mariana Tavares and Ana Maria Veiga. As a result, we explain how Helena's documentaries, funded and broadcast by PBS (Public Broadcasting Service), constitute more democratic uses and practices that, considering Williams, can be better contextualized and understood.

Keywords: Helena Solberg; documentary; television; Brazilian film history.

Raymond Williams: a televisão como forma e experiência cultural

Raymond Williams (1921-1988) foi professor, romancista, crítico e historiador da cultura. Nascido no País de Gales e filho de um ferroviário que atuava no movimento sindical, desde cedo acompanhou o Partido Trabalhista (WILLIAMS, 2016). Em 1946, Williams graduou-se em letras na Universidade de Cambridge, onde também foi professor de Dramaturgia entre 1974 e 1983, publicando em sua trajetória, dentre muitos outros textos, *Cultura e sociedade* (1958), *Communications*⁴ (1962), *The long revolution* (1961), *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade* (1975) e *Marxismo e literatura* (1977) (WILLIAMS, 2016).

Television foi publicado pela primeira vez em 1974, em um momento em que os estudos de mídia começavam a ganhar relevância nas pesquisas acadêmicas na Inglaterra. Segundo Dana Polan (2013), essa obra de Williams é considerada um texto fundador nos estudos sobre televisão, continuando a repercutir em pesquisas sobre o tema. Williams também fez parte do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS) da Universidade de Birmingham, que teve protagonismo nas análises socioculturais das produções midiáticas contemporâneas⁵. O objetivo de Williams (2003, p. 2) com o livro foi analisar a televisão “como uma tecnologia cultural particular, olhando para o seu desenvolvimento, suas instituições, suas formas e seus efeitos”.

Para o autor, estudar televisão é considerar as sociabilidades mediadas pela radiodifusão, sua história de distribuição, institucionalização e usos, além dos interesses, intenções, propósitos e valores que constituíram e constituem as práticas televisivas (WILLIAMS, 2003). Williams considerava a década de 1970 um momento importante de decisões acerca dos sistemas de comunicação, e ações deveriam se fundamentar em informação, análise, educação e debate. *Television* era uma contribuição e incentivo neste contexto.

O livro foi escrito durante a estadia de Williams como professor visitante de ciências políticas em Stanford, na Califórnia, em 1973. Antes disso, entre 1968 e 1972, ele escreveu críticas em uma coluna mensal sobre televisão para a revista *The Listener*, da BBC, experiência que também contribuiu para as reflexões de

⁴ Segundo Dana Polan (2013), *Communications* foi o primeiro grande trabalho de Raymond Williams nos estudos midiáticos, contribuindo de modo relevante para o ensino do tema no Reino Unido.

⁵ Dana Polan (2013) aponta as publicações *Culture and society* (1958), de Raymond Williams, *The uses of literacy* (1957), de Richard Hoggart, e *The making of the English working class* (1963), de E. P. Thompson, como fundadoras do campo dos estudos culturais.

Television (WILLIAMS, 2016). Além de ser espectador atento, Williams participou na produção de filmes e programas educativos.

O agenciamento humano diante dos usos da televisão é um fator relevante para Williams (2003), que recusa ideias de McLuhan como “o meio é a mensagem”, “era eletrônica” e “aldeia global”, conceitos que considera ideológicos, sociais e ahistóricos, do mesmo modo que a expressão “comunicação de massa” desconsidera os meios de comunicação como práticas sociais. Apesar das pressões do capital, o autor nos lembra constantemente que estas não são forças exclusivas, há possibilidades de resistências, desvios e articulações mais democráticas (WILLIAMS, 2003).

A partir dessas ideias, entendemos que é possível ampliar a compreensão sobre a trajetória de Helena Solberg, especialmente de sua passagem por uma emissora de televisão pública norte-americana, onde realizou diversos documentários que problematizaram as relações entre os Estados Unidos e países da América Latina.

Helena Solberg, uma cineasta brasileira nos Estados Unidos

Em 1971, pouco antes de Williams escrever *Television*, Helena Solberg chegava a Washington para viver com o marido, o norte-americano James Ladd, a filha Isabel e o caçula Alex. Helena participou inicialmente de grupos de cineastas comprometidos com o cinema político e militante, integrando um coletivo conduzido pelo cineasta italiano Roberto Faenza (TAVARES, 2011). O grupo esteve envolvido, por exemplo, na filmagem da série de manifestações contra a Guerra do Vietnã conhecidas como *May Day 1971*, ocorridas em Washington (TAVARES, 2011). Sobre esta participação, Helena relata:

Acordamos às quatro da manhã para organizar nosso equipamento. Às seis, estávamos na rua; e às sete, estávamos todos presos. Em meio à confusão, eles não confiscaram nosso equipamento. Fomos levados para o estádio RFK junto com mais 7.000 pessoas, porque não havia mais lugar nas prisões. Permanecemos lá por dezoito horas e não paramos de filmar. Entrevistamos as pessoas a respeito das razões que as levaram a manifestar. [...] Éramos a única equipe com câmera dentro do estádio e depois que fomos libertados uma emissora de televisão se aproximou para comprar nosso material. (SOLBERG, 2010 apud TAVARES, 2011, p. 46)

Mas a incursão de Helena no cinema havia acontecido anos antes da mudança da família para os Estados Unidos. No Brasil, Helena, branca e de classe média alta, foi aluna do curso de línguas neolatinas da Pontifícia Universidade

Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde conheceu Arnaldo Jabor, Carlos Diegues e Nelson Pompéia, com quem discutia cinema (TAVARES, 2011). Era no Museu de Arte Moderna (MAM) onde Helena assistia a filmes italianos e franceses, com interesse especial pelos que vinham da Itália, sendo a cineasta Lina Wertmüller uma especial inspiração (VEIGA, 2013).

O primeiro curta-metragem de Helena foi *A entrevista* (1966)⁶, no qual questionava a condição social da mulher a partir da fala de diversas entrevistadas. Para este primeiro trabalho, a cineasta contou com o incentivo de Glauber Rocha (VEIGA, 2013). Da segunda geração do Cinema Novo, Helena foi a única integrante mulher do movimento (TAVARES, 2011)⁷ e, apesar de uma produção singular e premiada, é pouco mencionada na historiografia do cinema brasileiro.

Nos Estados Unidos, antes de trabalhar na emissora PBS, Helena esteve envolvida com o movimento feminista, e seus três primeiros documentários no país são sobre mulheres. *The emerging woman* (*A nova mulher*, 1974), *The double day* (*A dupla jornada*, 1975) e *Simply Jenny* (1977) ganharam repercussão em cineclubes, festivais, universidades e escolas (TAVARES, 2011). Trata-se de documentários atravessados por questões de gênero e classe, incluindo experiências de mulheres empobrecidas de diversos países da América Latina⁸.

A experiência de Helena na PBS

É com a Public Broadcasting Service (PBS), uma emissora pública estadunidense de caráter cultural e educativo, que Helena irá se associar para seguir produzindo documentários. Como chegou à PBS e como se deu este contrato de trabalho não consta em detalhes em nenhuma das pesquisas consultadas, mas foi possível verificar na transcrição da entrevista concedida a Tavares (2011) que Helena descreve a aproximação com a emissora a partir de seus filmes anteriores. Estes foram “cartões de visita”, devido à boa repercussão que tiveram em festivais e ao fato de a diretora ser brasileira, o que para a PBS justificava a motivação e legitimidade da cineasta para tratar de temáticas “latinas”. Tavares (2011) identifica que foram seis

⁶ Este filme foi premiado no Festival dei Popoli, na Itália, e no Festival de Cinema da Polônia (Veiga, 2013).

⁷ Segundo Veiga (2013, p. 296), Helena não se via diretamente como parte do movimento, tendo declarado em entrevista a Suzana Sereno, em 1987, que aquela era uma “panelinha de rapazes”.

⁸ Estes filmes foram rodados em países como Bolívia, Argentina, México e Venezuela. Para *The double day*, Helena pretendia filmar também no Brasil, mas quando chegou ao seu país natal foi proibida pelo governo brasileiro e seus negativos foram confiscados (TAVARES, 2011, p. 53).

os documentários de Helena financiados e exibidos pela PBS⁹, a saber: (1) *From the ashes: Nicaragua today* (Nicarágua hoje, 1982); (2) *The Brazilian connection: a struggle for democracy* (A conexão brasileira: a luta pela democracia, 1982-1983); (3) *Chile, by reason or by force* (Chile, pela razão ou pela força, 1983); (4) *Portrait of a terrorist* (Retrato de um terrorista, 1986); (5) *Home of the brave* (Berço dos bravos, 1986); e (6) *The forbidden land* (A terra proibida, 1990)

Os seis documentários compõe o que Tavares (2011) chama de “fase política” da cineasta¹⁰, em forte diálogo com o cinema militante, a reportagem televisiva, o documentário clássico contemporâneo e o documentário participativo.

A década de 1980 é marcada nos Estados Unidos pela política conservadora e anticomunista de Ronald Reagan, e Helena contesta em seus documentários ações históricas e então recentes do país, como o apoio às ditaduras na América Latina e as interferências em países latino-americanos (TAVARES, 2017). Para Veiga (2013, p. 329), a produção de Helena para a PBS funcionava “como uma janela para a curiosidade estadunidense sobre os povos latino-americanos”. A seguir, apresentamos quatro documentários de Helena na PBS, buscando destacar as circunstâncias em que foram realizados e as redes de ações e relações que constituíram em sua produção e circulação.

Retratos da América Latina na televisão norte-americana

From the ashes: Nicaragua today (1982) é um documentário sobre o movimento de libertação da Nicarágua, a Revolução Sandinista e a reconstrução do país após a ditadura de Anastasio Somoza Debayle, além das sucessivas invasões norte-americanas ao país no século XX, tomando como fio condutor a experiência e o cotidiano da família Chavarría (TAVARES, 2011). Helena também incluiu entre suas interlocutoras “mulheres militantes, operárias, agricultoras, estudantes, donas de casa e cientistas políticas” (TAVARES, 2017, p. 97). Sobre a motivação para a escolha

⁹ Para verificar a ficha técnica completa dos filmes citados e a participação do produtor David Meyer, ver Tavares (2011, 2014).

¹⁰ Assim como Veiga (2013), discordo dessa divisão de Tavares (2011). Dividir a produção de Helena em “trilogia da mulher” e “cinema político” sugere que os filmes que tratam da opressão sofrida por mulheres estariam fora de uma perspectiva política. No entanto, os documentários *The double day* e *Simplemente Jenny*, por exemplo, cruzam questões de classe e gênero, “expondo problemas a partir dos relatos de mulheres pobres trabalhadoras” (VEIGA, 2013, p. 307). Tavares (2011) ainda avalia que os filmes da fase política são mais maduros e permitem compreensão mais ampla sobre o Brasil a partir do contexto norte-americano. Esta noção de amadurecimento é, a meu ver, problemática, pois sugere uma escala linear e evolutiva na produção audiovisual da cineasta, além de mais uma vez hierarquizar seus filmes por um viés temático, no qual abordagens feministas e de gênero têm menor valor. Como espero explicitar neste ensaio, Helena Solberg dirigia seus filmes negociando com diversas contingências. Suas escolhas e decisões foram atravessadas pela complexa relação de interesses, mudanças sociais e circunstâncias nas quais esteve inserida.

deste tema, Helena conta que se sentia revoltada com a maneira como a imprensa vinha tratando o assunto e percebeu a necessidade de humanizar os nicaraguenses (SOLBERG, 2010 apud TAVARES, 2011).

Para Tavares (2017), a presença da família Chavarría no documentário foi fundamental para que houvesse identificação por parte dos espectadores norte-americanos, o que soava “ameaçador aos olhos do governo Reagan, que preferia associar os nicaraguenses à eterna imagem de rebeldes que colocavam em risco a liberdade de sua nação” (TAVARES, 2011, p. 69). Outro aspecto destacado pela pesquisadora é que, diferentemente do que ocorria nas produções audiovisuais da década de 1980, que costumavam empregar uma dublagem “neutra”, as dublagens em inglês foram gravadas e interpretadas com a intenção de expressar tons e emoções presentes nas vozes originais (TAVARES, 2017).

O filme, exibido em abril de 1982 pela PBS, causou grandes controvérsias. Helena foi acusada de se associar aos sandinistas, e o documentário desagradou também William Bennett, contraditoriamente o mais novo diretor da National Endowment for the Humanities, uma agência responsável por apoiar pesquisas e programas públicos humanitários e da qual Helena havia recebido recursos (TAVARES, 2011). Após a denúncia de “propaganda” e “realismo social sem vergonha” de Bennet na primeira página do *New York Times*, “Helena Solberg foi investigada pelas autoridades estadunidenses” (VEIGA, 2013, p. 323). Sobre o filme, a cineasta relata:

Eu queria que o filme tivesse uma base histórica acurada porque eu não acredito em manipulação do público e acho que, em geral, os espectadores são bem mais inteligentes do que julgam as redes de televisão. (SOLBERG, 1986 apud TAVARES, 2011, p. 67)

O filme simpatiza com os sandinistas. É um filme abertamente simpatizante. Agora o que eu fui acusada na imprensa violentamente foi de ter me associado aos sandinistas. Que eles teriam um dizer sobre o filme, o que em nenhum momento nunca tiveram. A PBS pedia pontos de vista diferentes. Tinha que ter todas as opiniões dentro do filme. Isso era um inferno. [...] Pediram que fossem esclarecidos certos assuntos: “Ah! O jornal disse que o Secretário de Estado Americano Alexander Haig falou não sei o quê... Isso é importante: O ponto de vista da oposição dos que são contra a Nicarágua”. Aí, lá ia eu para os arquivos procurar o Haig. (SOLBERG, 2010 apud TAVARES, 2011, p. 79)

Minha primeira resposta foi pânico. Eu não sabia o que fazer. Algumas pessoas me ligaram e disseram: “Parabéns! Toda esta confusão é uma publicidade fantástica para o filme!”. Na época, pensei que isso era uma maneira bem americana de ver as coisas.

Mas realmente, eles tinham razão. Nesse sentido, Bennet havia se enganado. Toda a controvérsia havia incitado mais pessoas a ver o filme. (SOLBERG, 1986 apud TAVARES, 2011, p. 78)

Ainda sobre a repercussão de *From the ashes: Nicaragua today* na imprensa, Tavares (2011) menciona uma nota sobre a exibição do filme na revista *In These Times*¹¹, na qual a jornalista Pat Aufderheide chamava atenção para a alienação dos norte-americanos quanto aos países da América Latina. Por fim, em 1983, o filme recebeu o National Emmy Award na categoria Melhor Contexto/Análise de História, o maior prêmio da televisão (TAVARES, 2011). Helena conta que o documentário foi exibido em horário nobre, selecionado para diversos festivais e ganhou também o Silver Hugo Award do Chicago International Film Festival. Este reconhecimento da qualidade do documentário conferiu também legitimidade ao trabalho, colocando um fim na polêmica e favorecendo o financiamento dos filmes posteriores (TAVARES, 2017).

A partir dessas informações é possível identificar algumas das intenções de Helena com o filme, mas também a negociação com os interesses da emissora e, ainda, os efeitos da repercussão em diversas redes de comunicação. Houve uma disputa de significados sobre o filme, com o diretor de uma grande agência financiadora posicionando-se contra, jornais publicando as controvérsias em torno da produção e premiações importantes aferindo a qualidade do documentário.

The Brazilian connection, a struggle for democracy (1982-1983) trata dos dezoito anos de ditadura militar no Brasil, do impacto da dívida externa na redemocratização do país e das primeiras eleições depois do golpe de 1964 (TAVARES, 2011). Para este filme foram entrevistadas vinte pessoas, dentre elas Luiz Inácio Lula da Silva, Fernando Henrique Cardoso, Darcy Ribeiro, Paul Singer e Marilena Chauí, promovendo um debate sobre economia, política brasileira e as relações do país com os Estados Unidos (TAVARES, 2011). Trata-se de um filme que denuncia as violências cometidas pelos militares no poder, o apoio norte-americano ao golpe de 1964 e ao governo militar, a exploração de trabalhadores e a exportação indiscriminada de recursos naturais por trás do “milagre brasileiro” (VEIGA, 2013). Sobre a negociação da escolha do tema com a PBS, Helena comenta:

Fomos à Seção de Notícias e Atualidades da PBS propor um filme sobre o Brasil. Eles estavam interessados no que chamavam de “hard news” – conteúdo bem atual que pudesse

¹¹ Segundo informações do site da revista, *In These Times* é uma revista independente, sem fins lucrativos, dedicada ao avanço da democracia e justiça econômica, fundada em 1976.

competir com as coberturas das redes de televisão. (SOLBERG, 1986 apud TAVARES, 2011, p. 97)

Mais uma vez, o relato de Helena indica a negociação de interesses com a emissora. Para a realização do filme, foi favorável a parceria com David Meyer¹², um cineasta independente que já havia trabalhado para a American Broadcasting Company (ABC)¹³ (TAVARES, 2011). A ocorrência das primeiras eleições no Brasil após o golpe de 1964 teve, segundo Helena, papel determinante na consolidação do financiamento: “foi o que, finalmente, nos possibilitou vender a ideia para a PBS [...], já que a dívida externa não é muito fotogênica”. Warren Hoge, editor-chefe do *New York Times*, foi convidado para ser âncora e narrador. Segundo Helena, “eles [a PBS] amaram porque ter um âncora que era editor do *New York Times* não é para qualquer um” (SOLBERG, 2010 apud TAVARES, 2011, p. 221).

Conforme avalia Tavares (2011, p. 85), “em 1982, Helena Solberg já vivia há treze anos nos Estados Unidos e conhecia muito bem o que agradava e interessava às audiências norte-americanas”. Assim, incluiu em diversos de seus documentários para a PBS informações básicas sobre os países tratados como forma de contextualizar os espectadores estadunidenses. Em *The Brazilian Connection, a struggle for democracy* (1982), a cineasta contou com o cronograma restrito de um mês para filmagem e um mês para edição, o que considerou um enorme desafio, um formato pouco lucrativo e com orçamento baixo, mas que permitiu explorar uma questão contemporânea para um público pouco informado (TAVARES, 2011).

Chile, by reason or by force (1983) é sobre as manifestações no Chile na ocasião dos dez anos de ditadura de Pinochet, com posição favorável aos trabalhadores rurais e urbanos, “mesmo com a interferência editorial da instituição financiadora e difusora dos filmes (PBS)” (TAVARES, 2017, p. 98). Para o registro das imagens, Helena e sua equipe estiveram nas manifestações, entre bombas de gás lacrimogêneo e repressão policial (VEIGA, 2013).

Estava sempre nos jornais, havia várias manifestações. Eu me lembro que eu tive uma conversa com Gail Christian, diretora de Noticiários e Programas de Assuntos Públicos da PBS na época, sobre esse projeto por telefone. Expliquei para Gail tudo o que estava ocorrendo no Chile e que teríamos que atuar com rapidez. Dois dias depois ela ligou e disse: “Mandem

¹² Posteriormente, David seguiu como parceiro de trabalho de Helena em diversos outros filmes. Helena e David se casaram em 1987.

¹³ Grupo midiático comercial norte-americano, fundado em 1948.

o orçamento”. Eu sempre faço os orçamentos, esse lado de produção: contratar equipe, equipamento, ver o processo de produção e de pós-produção dos projetos. (MEYER, 2010 apud TAVARES, 2011, p. 92)

Tivemos que enfrentar a polícia muitas vezes, pois as manifestações eram violentas. Evidentemente eles não queriam câmeras registrando tudo. [...] Um dia eles pararam a gente. Eu nunca esqueço: de contra uma parede, um tanque. Eu nunca tinha me dado conta que é uma das coisas mais assustadoras: você não vê ninguém. A pessoa que está lá dentro não existe. A pessoa está falando com você e você não a vê. E aquele cano girando de um lado para o outro. E quando nos encostamos num muro, a nossa equipe, veio um bando de chilenos e se encostaram conosco, dizendo: “Compañeros, ustedes pueden decir que nosotros hacemos parte de su equipo?” (Companheiros, vocês podem dizer que nós fazemos parte de sua equipe?). Os chilenos todos querendo se refugiar com a gente. Agora, os policiais sabiam exatamente quem eram os chilenos e quem éramos nós. Mostramos nossos documentos para provar que nós éramos uma equipe de uma Rede Pública de Televisão Americana. Foi um susto! Mas você nunca sabe se vão te prender e levar para um campo qualquer. (SOLBERG, 2010 apud TAVARES, 2011, p. 93)

Entre as imagens do filme estão as péssimas condições dos trabalhadores de minas de cobre, a violência da repressão policial às manifestações e o enterro de Miguel Savalla, civil de 22 anos assassinado pela polícia, causando grande comoção no movimento contra Pinochet (TAVARES, 2011).

Chile, by reason or by force foi caracterizado como uma reportagem especial para televisão, com duração de 60 minutos e a presença de um âncora, exigências da PBS para adequação do documentário à distribuição televisiva (VEIGA, 2013). Para este documentário, Helena e David convidaram o jornalista John Dinges, que tinha experiência em coberturas sobre a América Latina no jornal *The Washington Post* e na revista *Time* (TAVARES, 2011). Na opinião de Tavares (2011, p. 146), Warren Hoge, em *The Brazilian Connection, a struggle for democracy*, e John Dinges, em *Chile, by reason or by force*, concederam legitimidade aos filmes: “embora fosse uma exigência da rede de televisão, pudemos observar que por intermédio deles está a voz da própria diretora”.

Portrait of a terrorist (1986) traz Fernando Gabeira, que em 1969 esteve entre os sequestradores do embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Charles Burke Elbrick. Antes de ser exilado por oito anos, Gabeira foi capturado e torturado, e no documentário está seu relato sobre estas experiências (CORRY, 1986; MCGUIRE, 1986).

Em contraponto, foi entrevistado Diego Asencio, embaixador norte-americano sequestrado pelo grupo guerrilheiro M-19 em 1980, na cidade de Bogotá, Colômbia. Assim, Helena incluía os pontos de vista de um sequestrador e de um sequestrado, ao mesmo tempo em que questionava as ações internacionais dos Estados Unidos (TAVARES, 2017). A intenção de *Portrait of a terrorist* (1986) foi comentada por Helena em reportagem ao *Jornal do Brasil* (1985):

A preocupação principal é atender às necessidades básicas de informação do público americano, que se julga informadíssimo, mas não o é, em absoluto. Atualmente, o único assunto discutido nas televisões é o terrorismo e, ainda assim, da pior forma possível. Doze horas por dia os americanos se queixam de que 40% das ações terroristas em todo o mundo são dirigidas contra eles, mas ninguém para por um minuto que seja para pensar por que isso acontece. (JORNAL DO BRASIL, 1985 apud TAVARES, 2011, p. 100)

Ao apresentar imagens do cotidiano de Fernando Gabeira e conceder espaço para que ele explique as motivações do sequestro de Elbrick, o documentário humaniza o sequestrador (TAVARES, 2011). A intenção inicial do filme era também registrar um encontro entre Gabeira e Elbrick, mas Elbrick adoeceu e não pôde viajar. Assim, Helena o substituiu por Diego Asencio, então embaixador dos Estados Unidos no Brasil (TAVARES, 2011). Sobre o filme, o *Jornal do Brasil* publicou em 1985:

O filme mostrará aos americanos que o terrorismo não é uma coisa aleatória como eles pensam, típica de bárbaros e subdesenvolvidos. O terrorismo, por mais errado e ineficaz que seja, deve ser compreendido como um recurso de que as pessoas lançam mão somente quando não têm mais a menor possibilidade de expressão por vias democráticas. (JORNAL DO BRASIL, 1985 apud TAVARES, 2011, p. 104)

Mesmo sob a presidência autoritária e conservadora de Ronald Reagan, tal abordagem sobre o terrorismo foi televisionada nos Estados Unidos em rede nacional. Tavares (2011) explica que isso só foi possível pois a PBS era uma rede pública de televisão com autonomia editorial em relação ao governo. Ainda assim, a estreia de *Portrait of a terrorist* (1986) foi adiada por cinco meses, possivelmente porque a emissora temia a repercussão de um filme sobre um latino-americano sequestrador de um político estadunidense e aguardava por um momento mais propício para exibição (TAVARES, 2011).

Depois de *Portrait of a terrorist*, três filmes de Helena ainda foram financiados pela emissora: *Home of the brave* (1986), *The forbidden land* (A terra proibida, 1990) e *Carmen Miranda, banana is my business* (*Carmen Miranda, meu negócio é bananas*, 1994).

Em um momento em que o Brasil e outros países da América Latina passavam por ditaduras e censuras, Helena se inseriu no circuito de produção e consumo audiovisual norte-americano, pôde contar com certa liberdade de trabalho, obter recursos financeiros e estabelecer parcerias, além de exibir seus filmes em rede nacional nos Estados Unidos (TAVARES, 2011). Ao longo de sua trajetória como cineasta, Helena, amparada pelo acesso a recursos e espaços, pôde retratar desigualdades e conflitos, posicionando-se a favor de grupos sociais subalternizados.

No próximo e último tópico deste ensaio, analisaremos as experiências de Helena na PBS a partir dos estudos sobre televisão escritos por Williams em 1974, articulação pela qual entendemos ser possível ampliar a compreensão do trabalho da cineasta na emissora.

A produção de Helena na PBS e as ideias de Williams sobre televisão

Em 1974, Williams alertava sobre as possíveis disputas e lutas acerca das instituições e do controle de radiodifusão para as décadas seguintes, especialmente no que se refere aos serviços públicos e comerciais. Ao mesmo tempo, o autor vislumbrou possibilidades de instituições de radiodifusão radicalmente distintas, com configurações mais democráticas. Para enfrentar estes conflitos e desafios, seria preciso compreender essa tecnologia como parte de um sistema social, de um “processo de desenvolvimento, crescimento e lutas sociais” (WILLIAMS, 2003, p. 129). É a partir deste contexto que buscamos descrever a passagem de Helena pela televisão nos Estados Unidos, onde a cineasta dirigiu diversos documentários sobre conflitos sociais de amplitude internacional, fomentando a discussão de temáticas complexas em um contexto político e cultural pouco favorável aos embates e interesses latino-americanos. A passagem de Helena pela PBS foi marcada sobretudo por sua capacidade de articulação, negociação, resistência e agenciamento, aspectos tão caros ao pensamento de Williams (2003) sobre a televisão e sua potencialidade de usos mais democráticos.

Ao que tudo indica, a PBS, uma emissora pública, constituía um espaço pouco comum para abordagem de temáticas controversas, assumindo o risco de perder fontes de apoio e financiamento, como no caso do documentário *From the ashes: Nicaragua today* (1982), que contrariava os interesses e valores de William Bennett, diretor da National Endowment for the Humanities, instituição que

apoiou o filme. No entanto, Tavares (2011, p. 106) explica que mesmo a PBS teve receio de exibir *Portrait of a terrorist*, postergando sua estreia por cinco meses, pois três anos antes o filme *From the ashes: Nicaragua today* “havia ocupado por três semanas as páginas do *The New York Times*”, com ataques à emissora. Não é surpresa que Helena tenha dito em 1985 ao Jornal do Brasil que preferia trabalhar para uma rede de televisão pública e educativa, menos comprometida com os imperativos econômicos (TAVARES, 2011). Em outras emissoras, a cineasta possivelmente não conseguiria ter realizado os filmes que gostaria. Este embate entre os conteúdos midiáticos e os interesses comerciais é ainda bastante atual. Conforme Williams (2003), para que instituições de serviço público de televisão não fossem absorvidas por instituições comerciais internacionais, o único caminho seria uma atuação democrática e experimental, da qual Helena parece ter tido a oportunidade de usufruir.

Williams (2003, p. 142) também alerta para a necessidade de mais produtoras independentes como forma de resistir aos monopólios, com produções especializadas, “provedores alternativos de notícias nacionais e internacionais e programas de interesse público”. Esta parece ter sido uma posição que Helena ocupou na PBS, levando informações insuficientemente exploradas na mídia estadunidense convencional, oferecendo pontos de vista de pessoas latino-americanas muitas vezes empobrecidas e trabalhadoras, problematizando também as relações estabelecidas pelos Estados Unidos com a América Latina ao longo da história, interferindo no fluxo de informações sobre estas temáticas.

Ao negociar com os interesses institucionais da PBS, Helena Solberg pôde conferir representatividade para temas e pessoas normalmente à margem da sociedade e da produção midiática. Concordamos com Veiga ao avaliar que Helena e as cineastas brasileiras de sua geração, Ana Carolina e Teresa Trautman¹⁴, “de maneira radical, [...] adquiriram agenciamento, expandindo os horizontes da esquerda e questionando irreversivelmente o lugar das mulheres dentro das propostas de uma nova sociedade” (VEIGA, 2013, p. 13).

Porém, se considerarmos a relevância do caráter institucional das práticas televisivas, nas pesquisas realizadas por Tavares (2011) e Veiga (2013) são feitas poucas menções à relação de trabalho de Helena com a PBS ou às características da rede de televisão. São descritas algumas das pressões e demandas da emissora¹⁵, mas não fica

¹⁴ Cineastas, roteiristas e diretoras que produziram filmes no Brasil nas décadas de 1970 e 1980. Suas trajetórias, assim como a de Helena Solberg, são analisadas por Veiga (2013) em sua tese de doutorado.

¹⁵ Tavares (2011, 2017) descreve algumas das exigências da PBS a Helena, como a inclusão de diferentes pontos de vista sobre o assunto tratado, a inclusão de um apresentador âncora e/ou narrador e informações básicas sobre os países abordados no início do filme, contextualizando a audiência norte-americana.

evidente quais eram seus interesses e particularidades. Embora esta investigação possa não ter sido objeto das referidas pesquisadoras, perguntamo-nos se Helena produziu somente os documentários mencionados nas pesquisas consultadas ou se outras atividades também foram desenvolvidas em contrato com a PBS.

Embora circunstâncias gerais e específicas sejam apresentadas em alguma medida por Tavares (2011, 2017) e Veiga (2013), parece-nos importante tornar ainda mais explícita a complexa interação entre demandas, mudanças sociais, sistemas e instituições que constituem os usos da televisão e, mais especificamente, a experiência e produção de Helena na PBS. Ao não considerar estas questões, excluímos interesses e operações de comunicação, com o risco de abstrair parte significativa dos processos sociais e culturais envolvidos (WILLIAMS, 2003). Contudo, para tanto seria necessário um maior levantamento sobre o período e as questões políticas em disputa, o que ultrapassa o objetivo deste texto.

A tendência da historiografia é pensar a trajetória dos cineastas majoritariamente a partir da análise de seus filmes, atribuindo à diretora ou diretor a quase totalidade das escolhas estéticas, técnicas e narrativas e desconsiderando a dimensão coletiva de toda produção audiovisual. Tavares (2011), por exemplo, salienta em diversos momentos o caráter “autoral” do cinema de Helena, mesmo nas produções realizadas em contrato com a PBS, possivelmente ainda mais sujeitas a negociações e interferências. Se roteiristas e diretoras são pouco consideradas na historiografia do cinema, mulheres que atuaram em outras funções costumam ser ainda mais invisibilizadas. Pouco sabemos sobre produtoras, diretoras de arte, diretoras de fotografia, cenografistas, figurinistas e pesquisadoras de conteúdo, dentre outras tantas funções. Veiga (2013) chega a mencionar um coletivo de mulheres com o qual Helena teria viajado pela América Latina recolhendo depoimentos para o documentário *A dupla jornada* (1976), no entanto pouco sabemos sobre essas mulheres¹⁶. Acerca desse problema, Williams pode ajudar a pensar uma história social dos usos do cinema e da televisão,

¹⁶ Além de Helena Solberg, como diretora, Veiga (2013) identificou nos créditos dos filmes produzidos pelo coletivo International Women’s Film Project Inc.: Christine Burrill, Grady Watts, Melanie Maholick, Lisa Jackson, Christine Burrill, Mercedes Naveiro, Anna Maria Sant’Anna, Dolores Newman e Rose Lacrete, respectivamente nas funções de editora, editora finalizadora, assistente de edição, sonorização, segunda câmera, assistente de produção, pesquisadora, still e edição adicional. Na ficha técnica dos filmes *The emerging woman*, *The double day* e *Simplemente Jenny* aparecem ainda os nomes de Lorraine Gray, Jane Stubbs e Suzanne Fenn (VEIGA, 2013). Tavares (2011, 2017) aponta outros nomes de integrantes, a saber: Roberta Haber, Joy Galane e Tetê Moraes. Especificamente sobre o coletivo International Women’s Film Project, constituído em 1973, Tavares (2017, p. 90) explica que “para formar o grupo Helena publicou uma chamada numa coluna de mulheres em um jornal de Washington”. Para conferência das fichas técnicas completas, ver Tavares (2011).

considerando trajetórias de cineastas a partir da articulação com os diversos contextos, práticas e instituições que circunscrevem o fazer audiovisual¹⁷.

No caso dos documentários de Helena veiculados pela PBS, caberia ainda reconsiderá-los a partir da noção de “fluxo” proposta por Williams (2003), situando os contextos de exibição. Ao serem distribuídos pela televisão, os filmes de Helena eram exibidos em canal, horários e estados específicos¹⁸, como parte de uma determinada programação. Talvez os filmes fossem apresentados em partes, intercalados por anúncios comerciais¹⁹, especialmente em estados mais conservadores, como forma de suavizar ou descontinuar a mensagem dos filmes. Acessar informações como estas permitiria uma melhor compreensão acerca das intencionalidades e operações culturais que integravam a produção e circulação dos filmes realizados por Helena em contrato com a PBS. Em *Television*, Williams (2003, p. 111) explica, no capítulo “Programação: distribuição e fluxo”, a partir de uma série de exemplos de fluxos televisivos, que “em todos esses modos, e em suas combinações essenciais, esse é o fluxo de significados e valores de uma cultura específica”, e considerá-lo permite acessar redes de significados e intenções que constituem produções televisivas. A noção de fluxo, conforme avalia Marcio Serelle (2016, p. 195), apresentaria então um problema para a análise crítica das produções televisivas, “pois quebrar esse fluxo em unidades, para analisar programas, embora seja um procedimento compreensível, acaba sendo, segundo ele [Williams], ‘enganador’”, considerando que as múltiplas interações entre os conteúdos televisivos interferem na produção de sentidos²⁰. Perguntamo-nos ainda se os filmes de Helena eram exibidos em horário nobre, se compunham algum tipo de programação temática, como eram anunciados ou se ocuparam espaço de destaque nas produções de abordagem jornalística.

¹⁷ Sobre a relação de Raymond Williams com a produção cinematográfica, Dana Polan (2013), a partir de publicações de Williams sobre cinema, além de textos e documentos do autor disponíveis no Richard Burton Archives of Swansea University, argumenta que a produção de Williams sobre cinema não apenas compõe a trajetória biográfica e laboral do autor, mas também oferece ferramentas potentes para os estudos fílmicos contemporâneos.

¹⁸ Em entrevista para Tavares (2011), David Meyer explica que a PBS funcionava em diversos estados, e os mais conservadores poderiam optar por não exibir determinados conteúdos.

¹⁹ Williams (2003) indica algumas pistas. Segundo o autor, nos Estados Unidos a exibição de filmes, com exceção de canais públicos (que é o caso da PBS), era marcada pela interrupção constante de trailers e comerciais.

²⁰ Acerca de revisões e críticas sobre a noção de fluxo e outros aspectos propostos por Williams em *Television*, ver Serelle (2016). Serelle (2016, p. 189) utiliza como eixo de leitura de *Television* a noção de hibridação, que considera presente em vários termos e expressões utilizados por Williams para descrever a televisão em sua multidimensionalidade: “combinação”, “mistura”, “miscelânea”, “formas mistas” e “complexo”.

Ao descrever os filmes produzidos por Helena, Tavares (2011) e Veiga (2013) também não mencionam a radical diferença na transmissão de filmes pelo cinema e pela televisão. Williams (2003) elenca algumas distinções, como o tamanho da tela (em 1974 muito menor do que as telas disponíveis atualmente) e o efeito das proporções e composições da imagem e qualidade da luz televisiva em comparação ao cinema. A experiência de quem assiste também é muito distinta: enquanto estar no cinema favorece um tipo de atenção mais concentrada, assistir televisão no espaço doméstico permite as mais diversas configurações.

Além destas questões, os filmes de Helena, ao serem exibidos em uma emissora pública de televisão (e não em salas de cinema), possivelmente tiveram um alcance mais amplo de audiência. Filmes que poderiam acabar relegados a acervos e circuitos restritos de exibição na televisão passam a constituir uma forma importante de arte popular, ampliando o a circulação de narrativas audiovisuais (WILLIAMS, 2003).

Ainda sobre a exibição de filmes na televisão, Williams (2003) destaca que na década de 1970 a possibilidade de assistir a um acervo de filmes tão variados e relevantes era uma situação completamente nova para a maioria dos espectadores norte-americanos. Desse modo, esse foi um momento especialmente favorável à produção de filmes para a televisão, difundida em um momento de declínio do público nos cinemas, sendo ao mesmo tempo causa e efeito desse fato (WILLIAMS, 2003), em um contexto propício para que cineastas como Helena e David Meyer pudessem acessar contratos televisivos. Acerca do contexto brasileiro das décadas de 1970 e 1980, José Mario Ortiz e Arthur Autran (2018, p. 241) comentam que “ao contrário do que ocorre nos Estados Unidos, na França e na Itália, países nos quais a televisão é uma parceira importante da produção cinematográfica, tal quadro não se configurou no Brasil”, não havendo no país, até os anos 1990, articulações entre cinema e televisão.

Considerando as categorias propostas por Williams (2003) no capítulo “Formas da televisão”, os documentários de Solberg parecem estar situados entre programas de debate e filmes. Chama atenção que a cineasta tenha conseguido incluir nesses debates pessoas empobrecidas e estigmatizadas, algo pouco frequente naquele contexto. Apesar da radiodifusão ter ampliado consideravelmente as formas de discussão e debate público, Williams aponta para a exclusão de opiniões minoritárias ou opositoras de maneira regular e quase absoluta. Ainda assim, o autor avalia que havia mais espaço para a controvérsia política na televisão dos Estados Unidos do que na da Grã-Bretanha, embora a televisão britânica promovesse discussões e debates de forma mais organizada e ampla, com programas especiais e documentários controversos exibidos em horário nobre. Segundo a análise de Williams (2003), documentários críticos eram escassos,

e os poucos existentes eram exibidos na televisão pública e apresentados por um entrevistador ou mediador, características presentes em documentários de Helena para a PBS (TAVARES, 2011; VEIGA; 2013). Helena, além de tratar de temáticas polêmicas, em entrevista à pesquisadora Julianne Burton, afirmou que não acreditava na manipulação dos espectadores, na sua opinião mais inteligentes do que supunham as redes de televisão (SOLBERG, 1986 apud TAVARES, 2011).

As disputas acerca dos sistemas e instituições de televisão são parte de uma ampla luta social, com a demanda por legislação específica e pressão contínua para acordos internacionais (WILLIAMS, 2003). A partir do percurso de Helena, entendemos que esta cineasta compartilha de um interesse similar ao de Williams sobre práticas televisivas como “ferramentas contemporâneas para a longa revolução por uma democracia instruída e participativa e a recuperação de uma comunicação efetiva nas sociedades urbanas complexas e industriais”. Esta aparente afinidade foi também nossa motivação para este ensaio.

Não é possível pensar a televisão somente a partir de seus aspectos técnicos ou da análise isolada de suas produções. O entendimento de Williams sobre a televisão como forma e experiência cultural se mostra uma chave para compreender não apenas trajetórias como a de Helena Solberg, mas também de outros sujeitos que participam de sistemas e redes de comunicação contemporâneos, com lutas e disputas semelhantes às descritas em *Television*²¹. Em particular, a passagem de Helena pela PBS demonstra como práticas televisivas, apesar das pressões políticas e econômicas, podem constituir formas de resistência, incluir uma pluralidade maior de interlocutores e conter valores mais democráticos e o desejo por debates políticos mais informados e socialmente comprometidos.

Referências

CORRY, J. “Portrait of a terrorist”. *The New York Times*, New York, 20 mai. 1986. Section C, p. 17. Disponível em: <https://nyti.ms/302zk8C>. Acesso em: 1º jun. 2020.

MCGUIRE, C. “A portrait of a terrorist”. *Chicago Tribune*, Chicago, 23 jun. 1986. Disponível em: <https://bit.ly/2XosAzW>. Acesso em: 1º jun. 2020.

²¹ Pradip Ninan Thomas (2017) se apoia nas ideias de Raymond Williams sobre comunicação para pensar o campo Communication for Social Change (CSC) e o uso contemporâneo de celular na Índia, destacando a contribuição de Williams acerca dos potenciais democráticos da comunicação. De modo semelhante, articulando *Television* e a comunicação na contemporaneidade, Serelle (2016, p. 198) comenta como pensar a tecnologia como forma cultural foi importante para televisão, como “parece agora ser para a internet (embora a televisão não esteja fora de quadro, notadamente no Brasil)”.

ORTIZ, J. M.; AUTRAN, A. “O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 2. p. 202-265.

POLAN, D. “Raymond Williams on film”. *Cinema Journal*, Austin, v. 52, n. 3, p. 1-18, 2013.

SERELLE, M. “A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams”. *Significação*, São Paulo, v. 43, n. 45, p. 187-199.

TAVARES, M. R. S. *Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira*. 2011. Tese (Doutorado em Artes) – Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

TAVARES, M. R. S. *Helena Solberg: do Cinema Novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: É Tudo Verdade, 2014.

TAVARES, M. R. S. “Helena Solberg: militância feminista e política nas Américas”. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017.

THOMAS, P. N. “The contributions of Raymond Williams and E. P. Thompson to communication and social change theory and practice”. *European Journal of Communication*, Thousand Oaks, v. 32, n. 5, p. 1-14, 2017.

VEIGA, A. M. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. 2013. Tese (Doutorado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

WILLIAMS, R. *Television: technology and cultural form*. New York: Routledge, 2003.

WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Boitempo, 2016.

Submetido em: 27 fev. 2019 | Aprovado em: 23 jul. 2019