

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN - IAD

Jessica Dias Barra

As mulheres e o novo cinema alemão. O surgimento da revista de crítica cinematográfica feminista alemã “*Frauen und Film*” na década de 1970

Juiz de Fora

2022

Jessica Dias Barra

As mulheres e o novo cinema alemão. O surgimento da revista de crítica cinematográfica feminista alemã "*Frauen und Film*" na década de 1970

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof. Dra. Alessandra Souza Melett Brum

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barra, Jessica Dias.

As mulheres e o novo cinema alemão : O surgimento da revista de crítica cinematográfica feminista alemã "Frauen und Film" na década de 1970 / Jessica Dias Barra. -- 2022.

92 p. : il.

Orientadora: Alessandra Souza Melett Brum

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2022.

1. Novo Cinema Alemão. 2. Mulheres cineastas. 3. Helke Sander. 4. Crítica de cinema feminista. 5. Cinema. I. Brum, Alessandra Souza Melett, orient. II. Título.

Jessica Dias Barra

As mulheres e o novo cinema alemão. O surgimento da revista de crítica cinematográfica feminista alemã “Frauen und Film” na década de 1970

Dissertação
apresentada ao
Programa de Pós-
Graduação em Artes,
Cultura e
Linguagens,
da Universidade
Federal de Juiz de
Fora como requisito
parcial à obtenção do
título de Mestre
em Artes, Cultura e
Linguagens. Área de
concentração: Teorias
e Processos Poéticos
Interdisciplinares

Aprovada em 24 de novembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra Alessandra Souza Melett Brum - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra Laura Loguércio Cánepa

Universidade Anhembi Morumbi

Juiz de Fora, 01/11/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Souza Melett Brum, Professor(a)**, em 25/11/2022, às 11:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Laura Loguercio Cánepa, Usuário Externo**, em 25/11/2022, às 15:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Felipe de Castro Muanis, Professor(a)**, em 26/11/2022, às 09:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1020458** e o código CRC **4C9C9AD6**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, aos meus cachorros e familiares pelo apoio e carinho. Ao meu pai e minha mãe principalmente por sempre acreditarem em mim e me aceitarem do jeito que sou.

Agradeço a minha orientadora professora Dra Alessandra Souza Melett Brum por toda a compreensão, amizade, companheirismo e auxílio. Sua orientação e nossa convivência durante todos esses anos me ajudaram a reconhecer cada vez mais o trabalho do professor e admirá-la ainda mais.

Agradeço a todos os professores do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens.

Agradeço à professora Renata Zago, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, e às secretarias Lara Velloso e Flaviana Polisseni pelo suporte e apoio. À bolsa concedida pela UFJF durante parte da minha trajetória na pós-graduação.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, a Laura Cánepa e Felipe Muanis por suas contribuições enriquecedoras já durante a etapa de qualificação e por aceitarem o convite para a defesa de mestrado.

Agradeço aos meus amigos que desde a graduação me apóiam e enriquecem o viver. Em especial, aos amigos do mestrado, Monique, Edileis e Mauro. Aos maravilhosos amigos que o IAD me deu, Lara, Igor, Yammaris, Fernanda, Érica, Ana, Luiza, Beatriz e Janis. Às amigas de uma vida toda, Carol e Mayara. E ao apoio e companheirismo diário nessa reta final, do Christian, e de todos da Bohème: Julia, Laura, Érica e Georges.

RESUMO

Com a Alemanha dividida no pós-guerra, o Novo Cinema Alemão surge como um respiro na tentativa de revitalização do cinema nacional no lado ocidental. A partir de um sistema de subsídios do Estado e da parceria com a televisão, as mulheres cineastas enfrentaram dificuldades para conseguir viabilizar suas produções e aprovar seus projetos. Elas lidaram com a situação trilhando um caminho próprio e periférico em relação ao grupo de cineastas “mainstream” do novo cinema alemão. Uma dessas articulações foi a criação da revista de crítica de cinema feminista *Frauen und Film* em 1974. A revista se propunha a ser um espaço que reuniria as reivindicações da profissão na área, discussão sobre seus filmes e pautas feministas relacionadas com o cinema. Em seus editoriais é possível observar as preocupações, que em sua maioria envolviam seus filmes, o meio cinematográfico, o movimento feminista, e suas pautas enquanto profissionais do cinema e da mídia. Este trabalho propõe um olhar sobre estas relações, o surgimento da revista e como essas cineastas se manifestavam no espaço do editorial da revista *Frauen und Film* na década de 1970.

Palavras-chaves: cinema; mulheres; Novo Cinema Alemão; *Frauen und Film*.

ABSTRACT

With Germany divided in the post-war period, the New German Cinema emerged as a breath of fresh air in the attempt to revitalize national cinema in the West. Based on a system of state subsidies and partnerships with television, women filmmakers faced difficulties in making their productions viable and getting their projects approved. One of these articulations was the creation of the feminist film criticism journal *Frauen und Film* in 1974. The journal proposed to be a space that would bring together the claims of the profession in the area, discussion about its films and feminist agendas related to cinema. In their editorials it is possible to observe their concerns, which mostly involved their films, the film industry, the feminist movement, and their agendas as film and media professionals. This work proposes a look at these relations, the beginning of the magazine and how these filmmakers manifested themselves in the editorial space of the journal *Frauen und Film* in the 1970s.

Keywords: Film; women filmmakers; New German Cinema; *Frauen und Film*

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 - “As funcionárias Christa Müller (atrás, no centro), Barbara Weber, Adelheid Zöfelt, Heidi Stein em um escritório com pessoas desconhecidas”....26
- Figura 2 - “As funcionárias se sentam em uma mesa na redação durante uma reunião”27
- Figura 3 - “Sala de escritório com móveis de escritório antigos, máquina de escrever, telefone e material de escritório”27
- Figura 4 - “Cornelia ?, Henrike Seringhaus e Monika Schmidt cortando e desenhando em uma mesa de trabalho na redação”28
- Figura 5 - Fachada do cinema de rua ‘Arsenal’ em Berlim Ocidental exibindo o anúncio do seminário.....47
- Figura 6 – Claudia Von Alemann e Helke Sander no Primeiro Seminário internacional de filmes de mulheres, em 1973.....47
- Figura 7 – Durante o Primeiro Seminário Internacional de Filmes de Mulheres. Berlim Ocidental, novembro de 1973.....48
- Figura 8 – Alice Schwarzer, jornalista e conhecida feminista da Alemanha, durante o Primeiro Seminário Internacional de Filmes de Mulheres.....48
- Figura 9 - Capa da primeira edição da revista *Frauen und Film* e na direita, o editorial.....56
- Figura 10 - Imagem ilustrativa do texto sem capitalização das letras publicado no editorial da Edição de número 2 da *Frauen und Film*.....58

Figura 11 - Capas das edições de número 6, 7 e 8.....	60
Figura 12 - Todas as capas da <i>Frauen und Film</i> no site oficial da revista.....	60
Figura 13 – Na esquerda a capa da revista estadunidense “ <i>Women and film</i> ” e na direita da imagem, uma capa da revista alemã “ <i>Film und Frau</i> ”.....	64
Figura 14 - Helke Sander e Sarah Schumann em um sala de montagem.....	65
Figura 15 - Capa e editorial da edição de número 7 que reponde as críticas.....	66
Figura 16 – Capa da edição de número 15.....	67
Figura 17 – Capa da edição de número 69.....	68
Figura 18 – Na esquerda a capa da revista estadunidense “ <i>Women and film</i> ” e na direita da imagem, uma capa da revista alemã “ <i>Film und Frau</i> ”.....	72
Figura 19 - Capa e editorial da edição de número 7 que reponde as críticas...	76

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. Alemanha: Reflexões sobre o pós segunda guerra, o cinema moderno e o maio de 1968	
2.1 País dividido, cinematografia dividida.....	13
2.2 O novo cinema alemão, suas características e o cinema moderno..	18
2.3 Maio de 68: articulações no movimento estudantil e no movimento feminista.....	21
3. As mulheres e o novo cinema alemão	
3.1 - A situação no novo cinema alemão e as possibilidades de produção.....	30
3.2 - Helke Sander: entrelaços em pessoal, político e cinema.....	43
3.3 - A relação com a crítica de cinema.....	51
4. Frauen und Film (1974)	
4.1 - Surgimento da revista e suas características.....	54
4.2 - Os tons das edições: capas e editoriais.....	61
4.2.1 – Capas.....	62
4.3 – Editoriais.....	69
4.4 - A relação com o Movimento Feminista na década de 1970.....	82
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
6. BIBLIOGRAFIA	86

1. INTRODUÇÃO

Meu interesse pela língua e cultura alemã vem de muito tempo. Não consigo mensurar datas ao certo, mas quando iniciei meu curso de alemão em 2013, no mesmo ano que iniciei meus estudos na UFJF, me encontrei muito realizada. De certa forma ao longo do curso de Bacharelado em Artes e Design na UFJF, eu sempre tentava relacionar algo que unisse os dois mundos. Mas foi no curso de cinema que as coisas começaram a tomar forma. Durante a disciplina de “História e estética do cinema II”, tive a oportunidade de apresentar o capítulo “Cinema novo alemão” de Laura Cánepa e este foi o meu primeiro contato mais aprofundado com o tema dessa pesquisa. Eu conhecia somente o Wim Wenders, e identificar no texto que existiam mulheres e uma revista naquele período me trouxe curiosidade, me instigando a pesquisar. Minha empolgação foi notada durante a apresentação do seminário e me foi sugerido que se me interessasse, isto poderia se tornar o meu trabalho de conclusão do curso.

Falando mais sobre a temática desse trabalho, podemos iniciar apresentando que no pós Segunda Guerra Mundial, assim como em outros países a Alemanha também teve a sua “nova onda” no cinema moderno. Partindo-se do Manifesto de Oberhausen, cineastas insatisfeitos com a situação do cinema nacional alemão, buscavam revitalizar a produção cinematográfica nacional. Durante o Novo Cinema Alemão, as mulheres cineastas possuíam uma produção que ficava de fora do eixo mais conhecido do movimento. Produzindo de forma alternativa e independente, muitas delas só foram realizar seus primeiros longas-metragens de ficção depois da segunda metade da década de 1970. (KNIGHT, 1992, p.35) Em um contexto social e político, o movimento estudantil e o movimento feminista também influenciaram a atividade e produção cinematográfica do período, e podemos assim, destacar Helke Sander, cineasta e ativista, que posteriormente viria a fundar a revista *Frauen und Film*.

A revista de crítica cinematográfica feminista *Frauen und Film* foi fundada em junho de 1974 por Helke Sander e foi distribuída pela primeira vez no festival internacional de cinema de Berlim e “a primeira edição foi publicada com o apoio do grupo de mulheres de Berlim *Brot und Roses*. Sem recursos

financeiros, se mantinha a base de trabalho voluntário e muitas vezes realizado na casa das editoras.” (KNIGHT, 1992, p.70, tradução nossa)

Ao me preparar realizando um levantamento de possíveis fontes, vi que muito da bibliografia eu não estava conseguindo ter acesso em território brasileiro. Então, ainda em 2017, me candidatei a uma bolsa de estudos chamada “Winterkurs” oferecida pelo DAAD (Serviço alemão de intercâmbio acadêmico), e eu consegui. Fui para a Alemanha e lá pude comprar alguns livros e poucos DVDs de filmes destas mulheres cineastas que encontrei. Na cidade de Düsseldorf, tive a grande oportunidade de visitar parte do acervo da Biblioteca do *Filmmuseum Düsseldorf* e pela primeira vez pude folhear a revista. Aproveitei para tirar algumas cópias e voltei para o Brasil.

Assim, realizei meu trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual com o título: “Feito Por Elas: Uma História Periférica No Novo Cinema Alemão Entre Autobiografia, Documentário E Ficção”¹, apresentado no fim do ano de 2018.

Desde então, tenho continuado a pesquisa dentro da mesma temática, mas durante o mestrado, resolvi me concentrar na revista *Frauen und Film* e nas possibilidades que ela teria de pesquisa a partir do que encontrei enquanto realizava leituras para o meu TCC. A revista como um todo, o seu surgimento, suas características, seu contexto e principalmente os editoriais e as capas se mostraram muito interessantes e vários caminhos se abriram.

Então, com esta pesquisa busca-se contextualizar o novo cinema alemão e apresentar a situação das mulheres no período. Mostrando-se pertinente apresentar o processo do surgimento da revista *Frauen und Film* e suas principais características dentro do recorte temporal escolhido. Para isto, será necessário traduzir e analisar trechos retirados da revista na década de 1970, como editoriais, capas, sumários, e outros trechos da revista que se mostrem necessários.

Assim, de uma forma geral para essa pesquisa num primeiro momento foi realizado um levantamento bibliográfico baseado nas questões relativas ao contexto histórico; como era a situação do cinema na Alemanha entre o final da

¹ BARRA, Jessica Dias. **Feito Por Elas: Uma História Periférica No Novo Cinema Alemão Entre Autobiografia, Documentário E Ficção**. Juiz de Fora: UFJF, 2018. Disponível em: <http://www.ufjf.br/cinema/files/2018/06/TCC-Jessica-Dias-Barra-versão-final.pdf>

década de 1960 e o final da década de 1970; como era a situação das mulheres que trabalhavam ou estudavam cinema e como isso se refletia na revista *Frauen und Film* através de editoriais, colunas e entrevistas.

Para a abordagem de trechos da revista serão utilizadas cópias de partes das edições originais da revista durante a década de 1970, já adquiridos no *Filmmuseum Düsseldorf*, além de trechos traduzidos e citados por teóricos como Julia Knight, Claudia Lennsen, Sabine Hake e entre outros e também capas, editoriais e sumários com disponibilidade no site oficial da *Frauen und Film*. O levantamento bibliográfico envolve também a busca por fontes primárias, entrevistas e documentos que possam acrescentar na pesquisa qualitativa. Por fim, foi realizada uma análise de todo o material coletado a fim de desvendarmos um pouco mais sobre a revista *Frauen und Film*, o contexto histórico e social e sua contribuição para o cinema feito por mulheres na Alemanha e tudo o que o envolve.

O que impulsionou a realização deste trabalho e a escolha dessa pesquisa é a identificação de que não há muitas informações divulgadas, pelo menos em língua portuguesa sobre o assunto. Em sua maioria artigos e livros sobre as diretoras alemãs do novo cinema alemão, e especificamente sobre a revista, se encontram em inglês ou em sua língua original.

Foi notada a necessidade de compartilhar a existência dessas mulheres que foram muito importantes exteriorizando questões que abriram caminho nesse período e serviram de exemplos para futuras profissionais do audiovisual e estudantes na Alemanha. Assim como em outros “movimentos” e “novas ondas” desse mesmo período do cinema moderno que ocorreram em vários países, muitas vezes as cineastas mulheres ficavam em segundo plano. Elas não eram nem citadas em estudos e artigos sobre o período, e quando citadas eram em seções especiais e apêndices, e na Alemanha isto não seria diferente. (KNIGHT 1992, p.13)

Em um futuro próximo, esperamos que essa pesquisa torne-se um pontapé inicial para mais estudos envolvendo cineastas mulheres e sua trajetória a margem dos “epicentros” dos movimentos dominados somente por homens.

Com a importância dada pelo cinema moderno a crítica e ao ato de se teorizar e escrever sobre os filmes, é fundamental mostrar através dessa

pesquisa um outro lado do Novo cinema alemão. Um lado que buscava espaço para discutir suas questões, seus filmes e suas mobilizações e assim aumentar suas oportunidades sociais e de trabalho no ramo.

No primeiro capítulo será apresentado o contexto histórico que se localizou o Novo cinema alemão, partindo-se de autores como Thomas Esaelsser (1989; 1987), Sabine Hake (2002), Julia Knight (1992) e Laura Cánepa (2006). Além de informações retiradas do arquivo digital online “Frauen Media Turm²”. Tendo como objetivo introduzir o período e a situação no país e na indústria cinematográfica naquele momento, desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Apresentando também o Novo Cinema Alemão e suas características e por fim, desdobramentos do maio de 68 na Alemanha Ocidental, nos levando ao movimento feminista nos anos 1970 no país e sua relação com o cinema do período.

No segundo capítulo será abordado o período do Novo Cinema Alemão em si, aprofundando-se mais e procurando apresentar como era a situação das mulheres que trabalhavam com cinema na Alemanha Ocidental. Partindo-se principalmente de autores como Julia Knight (1992), Thomas Esaelsser (1989) e Marc Silberman (1984), e um trabalho anterior de conclusão de curso, de minha própria autoria, Jessica Barra (2018), além de entrevistas. Passando pela trajetória e o percurso pessoal em seus filmes, Helke Sander se torna destaque neste momento. Sua trajetória transpassa de certa forma, pelos três capítulos deste trabalho, principalmente pela sua presença no movimento estudantil; no movimento feminista; por ser uma cineasta ativa durante o novo cinema alemão e finalmente por ser fundadora da revista *Frauen und Film*. No fim do capítulo, será abordada a relação que estas cineastas tiveram com a crítica cinematográfica do período. Criando assim também, uma conexão com o próximo capítulo que abordará a revista *Frauen und Film*.

No terceiro e último capítulo, as principais autoras utilizadas serão Sabine Hake (1989), Miriam Hansen (1987) e Anette Brauerhoch (2014) que concentram seus estudos com maior ênfase na revista *Frauen und Film*. Servindo assim como base e fontes de dados para a análise da revista mais

²FrauenMediaTurm é a biblioteca e arquivo feminista fundado em 1984 pela jornalista e ativista feminista alemã AliveSchwarzer. A sua versão digital pode ser consultada em <https://frauenmediaturm.de/>.

adiante. Neste momento também será utilizado como fonte cópias das edições da revista, suas capas e editoriais das edições selecionadas previamente entre o período da década de 1970, por ser o período de seus primeiros anos e o que a revista esteve mais próxima do movimento feminista na Alemanha Ocidental. Este capítulo tem como objetivo apresentar e analisar a revista *Frauen und Film*, abordando seu surgimento, quem fazia parte da equipe e ajudava na sua publicação. Como a revista se conectava com o movimento feminista e a produção cinematográfica, e de que maneira isso era transmitido em suas capas e editoriais. Buscando entender também, a importância dos editoriais da *Frauen und Film* como meio de expressão e reflexão de seu cinema.

2. Considerações sobre o contexto histórico: Frauen und Film

2.1 Um momento anterior e o novo cinema alemão³

A situação do cinema na Alemanha pós-Segunda Guerra Mundial era incerta e dominada pelos aliados que dividiram seu território entre si. A população vivia em precariedade social: sem higiene, muitos deles feridos e sobrevivendo a fome em túneis subterrâneos. A atividade cultural não era a prioridade nesses primeiros anos pós-conflito, já que as autoridades tinham que organizar e lidar com a saúde pública e com isso, todos os cinemas estavam fechados. Mas isto durou pouco, já que “em pouco tempo a Alemanha já tinha mais salas de cinema do que em 1939. Por outro lado, quase nada havia sobrado da sua poderosa indústria cinematográfica.” (CÁNEPA 2006, p. 312)

Uma das medidas iniciais tomadas pelos aliados foi a desmantelamento de toda estrutura organizacional monopolizada, pelo até então Ministério da

³ Este capítulo possui trechos reelaborados do meu trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Cinema e Audiovisual apresentado em 2018.

Propaganda, das quais faziam parte as instalações de produção, incluindo também empresas de distribuição e salas de cinema. (HAKE 2002 p.94)

A Alemanha Ocidental passa a ter suas salas de cinema dominadas por filmes de Hollywood. Assim, escancarando as possíveis intenções dos Estados Unidos em dominar os meios de distribuições do país, e escassas preocupações em uma possível revitalização do cinema nacional. Já a Alemanha Oriental (DDR) seguindo os preceitos da UFA, monopolizava as produções, procurando assim manter o controle sobre elas. Em 1946 foi fundada a DEFA (Deutsche Film AG), empresa estatal que representava o monopólio cinematográfico com base em produções de estúdio e rigor estético. (CÁNEPA 2006, p. 312) Combinados com o princípio da Guerra Fria, logo ambos os lados viram o cinema como mais uma oportunidade de defender e polarizar suas ideias. No Lado ocidental, os preceitos industriais de Hollywood são aplicados e o governo cria organizações e agências para regular a produção e exibição de filmes.

Embora garantisse a liberdade de expressão, a Lei Federal do Cinema permitia a proibição de todos os filmes que promovessem ideias nacionalistas, racistas ou comunistas ou que representassem uma séria ameaça à segurança nacional. Trabalhando sob os amparos do Ministério das Finanças, a nova Comissão Interministerial de Cinema supervisionou a importação de todos os filmes dos países do Bloco do Leste. Dos mais de mil filmes examinados durante a década de 1950, 90 foram proibidos devido a tendências supostamente comunistas. (HAKE, 2002 p. 96, tradução nossa)⁴

Com isso, os filmes exibidos eram produções antigas de Hollywood e também filmes alemães que teriam sido identificados como “inofensivos”. Algumas produtoras foram criadas e ainda segundo Sabine Hake, uma delas sendo a “Berolina-Film”. Localizada em Berlim Ocidental, a produtora “Berolina-

⁴Citação Original. “While guaranteeing the freedom of speech, the Federal Film Law allowed for the banning of all films that promoted nationalist, racist, or communist ideas or that posed a serious threat to national security. Working under the auspices of the Ministry of Finance, the new Interministerial Film Commission oversaw the import of all films from Eastern Bloc countries. Of the more than a thousand films examined during the 1950s, 90 were banned because of allegedly communist tendencies”. (HAKE, 2002 p.96)

Film” lançou a onda de sucesso Heimatfilm dos anos 1950”. (HAKE, 2002 p. 97, tradução nossa)⁵

A temática da guerra também era abordada, na maioria das vezes, com foco na oposição ao regime nazista e heroísmo de alguns que resistiram. Como Hake salienta, tentando assim fazer uma distinção entre o regime e a nação.

Os primeiros filmes da Alemanha Ocidental sobre o Terceiro Reich foram parte integrante do projeto de estabilização política e recuperação econômica. Não surpreendentemente, os cineastas frequentemente usaram o passado recente para dar legitimidade ao governo Adenauer nos termos antagonísticos da Guerra Fria. (HAKE, 2002 p.104, tradução nossa)⁶

Parecia ser “muito cedo” para que certo sentimento de culpa e crítica perante os acontecimentos passados fossem abordados no cinema no país. Podendo-se dizer que essa temática irá ser abordada de forma mais crítica notadamente apenas nas décadas de 1960 e 1970, e em muitas das produções do Novo Cinema Alemão.

Assim, os filmes conhecidos como *Heimatfilm* atraíram mais de cinco milhões de espectadores, e segundo Hake “eram caracterizados como filmes de essência conservadora que retratavam o moralismo na sociedade, destacando a cultura regional tradicional e suas comunidades pré-industriais. Com suas narrativas se localizando em sua maioria na região dos Alpes e na Floresta Negra”. (HAKE apud BARRA, 2018 p.10)

Enquanto os *Heimatfilm* se popularizavam nas telas da Alemanha Ocidental, existiam várias revistas de cinema focadas na figura das atrizes e atores, e em uma possível tentativa de assemelhar-se a cultura do *star system* hollywoodiano, como por exemplo, a *Film und Frau*, que posteriormente viria a inspirar o nome da revista de crítica de cinema feminista *Frauen und Film*.

Film-Revue, *Film und Frau* e *Star-Revue* atenderam a um interesse crescente por luxo, fofoca e o culto à celebridade.

⁵Citação Original. “which launched the successful Heimatfilm wave of the 1950s”. (HAKE, 2002 p. 97)

⁶Citação Original. The early West German films about the Third Reich were an integral part of the project of political stabilisation and economic recovery. Not surprisingly, filmmakers frequently used the recent past to give legitimacy to the Adenauer government in the antagonistic terms of the Cold War. (HAKE, 2002 p.104)

Estrelas e novas estrelas em ascensão forneceram aos leitores interessados os escândalos inevitáveis causados por casos, divórcios e suicídios, mas as festas anuais de gala da sociedade e eventos de caridade organizados por uma indústria cinematográfica em dificuldades não conseguiram reproduzir o glamour dos anos anteriores à guerra. (HAKE 2002 p. 115, tradução nossa)⁷

Com um mercado cinematográfico dominado por filmes comerciais e os *Heimatfilms*, muito profissionais não se sentiam representados. Assim, insatisfeitos com a situação do cinema na Alemanha Ocidental, um grupo de 26 cineastas, artistas e jornalistas assinaram um manifesto no Festival de Oberhausen em 1962:

O colapso do cinema convencional alemão há muito tempo impede uma atitude intelectual e o rejeitamos em suas bases econômicas. Tem, assim, a chance de vir à vida. Em anos recentes, curtas-metragens alemães, realizados por jovens autores, diretores e produtores, receberam inúmeros prêmios em festivais e atraíram a atenção de críticos de outros países. Esses filmes e o sucesso por eles alcançado demonstram que o futuro do cinema alemão está com aqueles que falam uma nova linguagem cinematográfica. Como em outros países, o curta-metragem na Alemanha tornou-se um espaço de aprendizado e uma área de experimentação para o filme de longa-metragem. Declaramos que nossa ambição é criar o novo filme de longa-metragem alemão. Esse novo filme exige liberdade. Liberdade das convenções da realização cinematográfica. Liberdade das influências comerciais. Liberdade da dominação do interesse de grupos. Nós temos idéias intelectuais, estruturais e econômicas realistas sobre a produção do Cinema Novo alemão. Nós estamos prontos a correr os riscos econômicos. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo cinema. (Oberhausen, 28 de fevereiro de 1962) (CÂNEPA, 2006, p. 313-314)

Portanto eles buscavam romper com o que estava sendo produzido anteriormente o chamado “Opas Kino”, decretando uma “hora zero” para o cinema alemão com idéias claramente inspiradas na Nouvelle Vague e sua teoria de autor, *Autorenfilm* em alemão. (REED, 2003, p. 12) Defendendo

⁷Citação Original. “Film-Revue, Film und Frau, and Star-Revue catered to a growing interest in luxury, gossip, and the cult of celebrity. Stars and starlets provided an interested readership with the inevitable scandals caused by affairs, divorces, and suicides, but the annual society galas and charity events organised by a struggling film industry failed to reproduce the glamour of the prewar years.” (HAKE 2002 p. 115)

novas formas de subsídio que também contemplassem principalmente o cinema de arte.

A partir disso, foi criado o fundo governamental *Kuratorium junger deutscher Film* (Comitê do Jovem Cinema Alemão) para financiar filmes de jovens diretores.

O Ministério federal do Interior criou o *Kuratorium junger deutscher Film* em 1964, projetado para apoiar o primeiro e o segundo projetos de cineastas —debutantes. O apoio veio através de empréstimos sem juros, com uma média de cerca de 300.000 marcos alemães (€ 153.390) para cada um dos vinte filmes que financiou nos primeiros três anos de operação (Pflaum e Prinzler 110-11). Os esforços do grupo de Oberhausen e os empréstimos do *Kuratorium* resultaram em um cinema modernista que se mostrou artisticamente inventivo, mas impopular junto ao público alemão. (REED, 2003, p 13-14, tradução nossa)

No entanto, os estilos de seus filmes não conseguiam agradar a audiência local, tendo seu público principal em festivais. A abordagem em suas produções era caracterizada pela presença da voz-over que “era recebida pelos espectadores como arrogante e manipuladora, sensação reforçada por um certo hermetismo e pela precariedade de produção dos filmes. Com isso, tornava-se muito difícil para o Jovem Cinema Alemão encontrar seu público.” (CÁNEPA, 2006 p. 318)

A escritora e crítica Lotte Eisner foi de grande suporte para o grupo de Oberhausen, além da forte presença de liderança de Alexander Kluge. Mas ainda sim, estes realizadores sofriam com críticas e insatisfação de produtores e distribuidores do cinema comercial por causa da grande quantidade investida pelo *Kuratorium* em seus filmes que não davam retorno de bilheteria.

Obviamente, porém, todo o dinheiro investido em profissionais incapazes de angariar sucessos nas bilheterias provocou reações entre os produtores e distribuidores do cinema comercial alemão. Seus representantes começaram a lutar por uma nova forma de concessão de dinheiro público para o cinema [...]. (CÁNEPA, 2006, p. 319)

Nesse mesmo período, início da década de 1960, juntamente com as reivindicações de mudanças no ensino de cinema, realizadas pelo grupo de Oberhausen, instituições de ensino de cinema começaram a ser criadas em

Ulm, Munique e Berlim. Alguns dos diretores que frequentariam esses cursos integrariam posteriormente o que viria a ser chamado de Novo cinema alemão.

Já no fim da mesma década, o governo resolveu implantar o imposto sobre cada bilhete de cinema, que deveria ser repassado ao *Filmförderungsanstalt* (FFA). Com esse imposto, posteriormente o FFA selecionaria os projetos das produções a serem realizadas usando como critério a experiência de seus proponentes, podendo prejudicar assim os jovens diretores e estreates. E também “se tornando um incentivo ao cinema comercial já estabelecido”. (CÁNEPA, 2006, p. 319)

A fim de conseguir financiamento através do FFA, no início da década de 1970 alguns diretores se reuniram e criaram a produtora *Filmverlag der Autoren*, dentre eles estavam Rainer W. Fassbinder e Wim Wenders, já Werner Herzog fundou a Werner Herzog Filmproduktion. Assim conseguiram aumentar seus orçamentos e produziram filmes como “Alice nas cidades” (1974) de Wim Wenders e “As lágrimas amargas de Petra Von Kant” (1972) de Rainer W. Fassbinder.(CÁNEPA,2006,p.319-320)

2.2 O Novo Cinema Alemão

Esta geração de cineastas, nascidos por volta da Segunda Guerra Mundial, com produções cinematográficas bem variadas e de estilos distintos, pode ser agrupada apenas pelo modo de financiamento e por seus diretores pertencerem à mesma geração sendo criados em um país dividido. (KNIGHT, 1992 p.1-2) O Novo Cinema Alemão pode ser caracterizado principalmente pela forma de subsídio de seus filmes, originários tanto pelo governo quanto pela televisão. (KAES *apud* CÁNEPA, 2006 p. 327).

Uma temática comum que poderia ser destacada em algumas das produções cinematográficas dessa geração seria a revisitação e reflexão sobre o passado alemão, acontecimentos relativos à Segunda Guerra Mundial e a situação político-social do momento em que viviam. Também era comum a realização de adaptações literárias, e para Thomas Elsaesser, muitas vezes isso representava uma tentativa de agradar os críticos, “uma expressão da lacuna de legitimação cultural e, portanto, mais um sintoma do que uma causa da relação conturbada entre os cineastas e seus clientes, os críticos.”

(ESAELSSER, 1989 p.32) Já que seria mais complicado conseguir um bom feedback da crítica com uma história desconhecida.

[...] os filmes de adaptação literária passaram a ser vistos como uma consequência direta dos cineastas jogarem com segurança para os comitês de subsídios e, portanto, como um conluio entre diretores para agradar seus juízes e membros do comitê nervosos em apoiar assuntos politicamente sensíveis. A literatura filmada vende a cultura alemã duas vezes, como filme e como literatura, e também cai bem na televisão e até no exterior, nas aulas de literatura dos Departamentos de Línguas Modernas. (ESAELSSER, 1989 p.32, tradução nossa)⁸

Para o autor, essa era uma escolha segura na tentativa de agradar o comitê julgador e possivelmente o público. Os diretores deste período tinham que lidar com todo o processo de editais e premiações para tentar conseguir realizar o projeto atual ou futuro, podendo acarretar numa verdadeira batalha entre os citados e os comitês que aprovavam o financiamento e a crítica. (ESAELSSER, 1989 p.33)

O grupo principal e mais conhecido do novo cinema alemão era formado por Rainer W. Fassbinder, Wim Wenders, Alexander Kluge, Jean-Marie Straub, Hans-Jürgen Syberberg, Werner Herzog e Volker Schlöndorff. Fora do considerado “*mainstream*” do período, estavam as mulheres: nomes como Ula Stockl, Ulrike Ottinger, Ingemo Engström, Danièle Huillet, Elfi Mikesch, Margarethe Von Trotta, Helke Sander, Jutta Bruckner, Helma Sanders-Brahms, Claudia Von Alemann e outras. Assim, “o trabalho delas, como os de seus colegas homens, também é marcado por ‘imagens alternativas e contra-representações’ e reflete uma intensa preocupação com questões sócio-políticas.” (KNIGHT 1992, p.2, tradução nossa)

O que viria a diferenciar o Novo Cinema Alemão de outras “novas ondas” seria o papel fundamental da televisão.

A televisão tem dado muito apoio ao Autorenfilm alemão na prática e também ideologicamente. Chefes de Drama e Cinema, como Heinz Ungureit e Günter Rohrbach se tornaram os padrinhos do Novo Cinema Alemão, nomeadamente por

⁸Citação Original. “[...] the literary adaptation films came to be regarded as a direct consequence of filmmakers playing it safe for the subsidy committees, and thus as a collusion between directors out to please their judges, and committee members nervous about backing politically sensitive subjects. Filmed literature sells German culture twice over, as film and as literature, while also going down well on television and even abroad, in literature classes of Modern Language Departments.” (ESAELSSER, 1989 p.32)

escrever sobre ele, entrar no debate público, cunhar slogans e bordões, (...). (ESAELSSER, 1989 p. 34, tradução nossa)⁹

Esse apoio de nomes importantes nessa hierarquia do sistema de subsídios era fundamental para que as produções continuassem sendo realizadas. Com ênfase, para as diretoras, que tinham a televisão como sua principal parceira de financiamento. Thomas Esaelsser vai além, ao dizer que para entender os filmes do Novo Cinema Alemão é importante identificar todo o processo e diferentes etapas e parcerias que precederam a sua produção.

A filmografia de muitos diretores da Alemanha Ocidental é, portanto, mais proveitosamente lida não apenas contra as várias etapas da Lei de Subsídios de Filmes e suas revisões, mas também à luz do coprodutor de televisão, da rede e do slot de programação para o qual um determinado projeto foi comissionado ou aceito. Isso, como veremos, é especialmente verdadeiro para um dos produtos mais típicos da coprodução para a televisão, o filme de mulheres, que em muitos aspectos encapsula as realizações do Novo Cinema Alemão fora de seus autores internacionais. (ESAELSSER, 1989 p. 39, tradução nossa)¹⁰

Desta forma, destaca-se a parceria entre televisão como co-produtora e seu importante papel no contexto de produção desses filmes, principalmente para as mulheres cineastas.

No próximo capítulo, abordaremos de forma mais detalhada o fato da televisão possuir uma função decisiva no financiamento e distribuição dos filmes feitos por mulheres na Alemanha Ocidental durante o período.

A televisão cumpriu um papel importante no campo da produção, exibição e distribuição e, por “aceitar” projetos que muitas vezes eram recusados em editais governamentais.

⁹Citação original. “Television has been very supportive to the German Autorenfilm in practice and also ideologically. Heads of Drama and Film, such as Heinz Ungureit and Günter Rohrbach became the godfathers of the New German Cinema, not least by writing about it, entering into public debate, coining slogans and catchphrases. (...)” (ESAELSSER, 1989 p. 34)

¹⁰Citação original. “The filmography of many West German directors is therefore most usefully read not only against the various stages of the Film Subsidy Law and its revisions, but also in the light of the television co-producer, the network and the programming slot for which a particular project was commissioned or accepted. This, as we shall see, is especially true of one of the most typical products of television co-production, the women's film, which in many ways encapsulate the achievements of the New German Cinema outside its international auteurs.” (ESAELSSER, 1989 p. 39)

Em meio a produção cinematográfica do Novo Cinema Alemão, efervescências político-sociais influenciavam indireta ou diretamente seus filmes e a trajetória de algumas realizadoras como Helke Sander, Margarethe Von Trotta e outras.

2.3 Maio de 68: articulações no movimento estudantil e no movimento feminista

Na década de 1960 ocorreram acontecimentos políticos e sociais tanto nos EUA como na França que como consequência disso, influenciaram jovens em outros países em suas próprias situações circunstanciais a também irem as ruas para protestar por melhores condições sociais e políticas.

Na Alemanha Ocidental, as manifestações iniciaram bem antes de 1968 e além de reivindicar sobre a reforma nas universidades, reivindicavam também por mais representatividade política para os estudantes e contra a guerra do Vietnã, o capitalismo, o autoritarismo. Apesar das diferentes correntes e rivalidades entre estas no movimento, os estudantes alemães também protestavam contra o atual governo do Chanceler, domínio dos EUA no país e o Grupo Springer¹¹, além do fato de existir pessoas que se envolveram com o Nazismo fazendo parte do atual governo. (OLIVEIRA TEIXEIRA, 2018 p. 220-221)

As ações mais intensas da SDS começaram nas faculdades. Sob a bandeira de “democratização da universidade”, a SDS e a Associação de Estudantes Alemães (VDS –*Verband Deutscher Studentenschaften*) reivindicavam: a supressão da antiga forma de autogestão acadêmica, centrada no poder decisório de docentes permanentes, e a adoção de paridade entre professores, assistentes e estudantes em instâncias deliberativas das faculdades; o direito de representantes de estudantes envolverem-se em temas amplos da política e não apenas com assuntos sobre a universidade; a reforma geral das disciplinas e regras de avaliação (BOROWSKY 1998,2005 apud OLIVEIRA TEIXEIRA, 2018 p. 221)

¹¹ Grupo Springer é como vamos chamar o conglomerado editorial Axel Springer SE que foi fundado em 1946 e ainda está em atividade. Sendo uma das maiores editoras da Alemanha e da Europa, pertencem ao grupo os jornais Bild, Die Welt e a editora FAKT. Mais informações disponíveis em: <https://www.axelspringer.com/en/>.

Inspirados em táticas das manifestações estadunidenses, os estudantes alemães realizavam protestos, seminários e se instalavam pelo espaço das universidades e também nos espaços públicos da cidade, bloqueando ruas.

Diferentemente de outros países como a França, por exemplo, na Alemanha Ocidental as manifestações estudantis não foram conjuntas com uma greve geral dos trabalhadores. Essa representatividade dos estudantes se inicia com a SDS e a criação do partido APO, Oposição Extraparlamentar (APO – *Außeparlamentarische Opposition*) como oposição ao atual governo. Oposição esta que até o momento não existia. (OLIVEIRA TEIXEIRA, 2018 p. 218-220)

Um fato que se tornou um marco deste período aconteceu durante os protestos enquanto o Xá da Pérsia visitava Berlim Ocidental. Em 1967, estudantes protestaram contra esta visita e contra a quebra de direitos humanos no país do visitante e receberam muita violência da polícia. Inclusive, esta retaliação acabou ferindo e matando o estudante Benno Ohnesorg durante a manifestação. (OLIVEIRA TEIXEIRA, 2018 p. 222)

A partir daí, revoltas e protestos estudantis se espalharam pelo país, e muitos deles se tornando cada vez mais radicais. Uma liderança surge nesse período, Rudi Dutschke. Estudante de sociologia, ex-morador da Alemanha Oriental, Dutschke se torna símbolo e voz destes estudantes. Tendo seu rosto presente em muitas manchetes principalmente do jornal tablóide *Bild*, que pertencia ao grupo Springer, fora tratado como terrorista. Rudi Dutschke sofre um atentado em 1968, levando um tiro na cabeça. Recupera-se em outros países europeus e só retorna para a Alemanha Ocidental anos depois. (OLIVEIRA TEIXEIRA, 2018 p. 223)

É nesse momento, em meio a toda essa efervescência político-social entre os jovens, que as pautas sobre gênero começam a surgir. As mulheres começam a observar que o movimento estudantil já não abrange suas causas. E, possivelmente influenciadas pelas articulações feministas nos EUA e na França, assim começam a serem criadas no país algumas articulações neste sentido. (KNIGHT, 1992)

No início de 1968 foi criado o *Aktionsrat zur Befreiung der Frauen* [Action Council for the Liberation of Women] em Berlim Ocidental. Com encontros semanalmente de mulheres estudantes e trabalhadoras, chegaram às pautas de que o trabalho doméstico e cuidar das crianças seriam como obstáculos para atuarem politicamente e profissionalmente. Elas então fundaram o primeiro Kinderladen¹² autônomo.¹³

Em setembro de 1968, Helke Sander, cineasta e membro do *Aktionsrat zur Befreiung der Frauen*, discursa na 23ª conferência do SDS (União socialista dos estudantes alemães). Diz ela: “não podemos esperar pelos tempos pós-revolucionários para resolver a opressão social das mulheres, porque uma revolução puramente político-econômica não acaba com a repressão da vida privada”.¹⁴ Descontente com a reação dos companheiros de conferência ao discurso de Sander, a estudante Sigrid Rüger atira três tomates em direção a mesa diretora e um deles acerta o líder teórico da SDS, Hans-Jürgen Krahl¹⁵

Em 1971 a pauta da lei do aborto começa a dominar o discurso entre as mulheres na Alemanha Ocidental. Após seguir o exemplo francês e com a liderança da jornalista Alice Schwarzer, uma capa na revista Stern é publicada com o título: “Nós fizemos um aborto!”. Mais de 300 mulheres assinaram o manifesto contra a lei do aborto, o parágrafo 218¹⁶ do código penal, que proibia

¹² Segundo o dicionário Pons, Kinderladen é um jardim de infância ou creche anti-autoritária. Disponível em: <https://pt.pons.com/tradu%C3%A7%C3%A3o/alem%C3%A3o-ingl%C3%AAs/Kinderladen>. Acesso em: 07/01/21.

¹³ Informações retiradas do artigo ‘Chronicle 1968’. Disponível em: <https://en.frauenmediaturm.de/feminism-germany-second-wave/chronicle-1968/>. Acesso em: 30/08/20.

¹⁴ Citação original do trecho do discurso de Helke Sander “We cannot wait for post-revolutionary times to resolve the social oppression of women, because a purely political-economic revolution does not end the repression of private life. Disponível em: <https://en.frauenmediaturm.de/feminism-germany-second-wave/chronicle-1968/>. Acesso em : 24/08/20.

¹⁵ Informações retiradas do artigo ‘Chronicle 1968’. Disponível em: <https://en.frauenmediaturm.de/feminism-germany-second-wave/chronicle-1968/>. Acesso em : 24/08/20.

¹⁶ O Parágrafo 218 e 219 são partes do código penal na Lei Alemã que ainda está em vigor atualmente, criminalizando o aborto. Disponível em: <https://www.dw.com/en/activists-in-germany-demand-legalization-of-abortion/a-50613936>. Acesso em: 24/08/20.

o aborto na Alemanha. A publicação da revista se torna então um escândalo e também um gatilho para mais mobilizações.¹⁷

Em junho do mesmo ano, o cineasta Rosa Von Praunheim¹⁸ lançou o filme *“Não é o homossexual que é perverso, mas a situação em que ele vive”*(1970, 90 min), produzido pela WDR (canal de televisão alemã). Esse filme foi muito importante para incentivar o ativismo homossexual na Alemanha Ocidental.¹⁹ Sendo exibido no Festival Internacional de Cinema de Berlim, e além disso, “durante sua transmissão pela TV pública ARD em 1973, a televisão da Baviera saiu do ar” (ALBUQUERQUE, s/d)²⁰ em boicote ao filme.

Por todo o ano de 1971 ocorreram manifestações não só na Alemanha Ocidental, mas também em outras cidades da Europa reivindicando a favor do aborto e da liberdade e autonomia das mulheres.²¹ Já em 1972 acontece o primeiro congresso federal da mulher no país, tornando-se um marco para o movimento das mulheres em território alemão ocidental. Com o *slogan*: *“Mulheres juntas são fortes!”*, incentiva a união em grupos para defender seus interesses.²²

As mulheres precisam se organizar porque têm que reconhecer seus próprios problemas e aprender a defender seus interesses. (...) Os grupos, que surgiram em grande parte da luta contra a lei do aborto, perceberam que a opressão das mulheres deve ser vista em um contexto social mais amplo, além da campanha do aborto. (FMT s/p, tradução nossa)²³

¹⁷ Informações retiradas do artigo ‘Chronicle 1968’. Disponível em: <https://en.frauenmediaturm.de/feminism-germany-second-wave/chronicle-1968/> Acesso em : 24/08/20.

¹⁸“Rosa von Praunheim nasceu em 1942 como HolgerMischwitzky em Riga, Letônia. Seu nome artístico Rosa se refere ao triângulo rosa (rosa Winkel) que os homossexuais eram forçados a usar nos campos de concentração nazistas.” Disponível em: <http://www.rosavonpraunheim.de/lebenslauf/english.html>. Acesso em: 24/08/20.

¹⁹ Informações retiradas do artigo ‘Chronicle 1971’. Disponível em: <https://en.frauenmediaturm.de/feminism-germany-second-wave/chronicle-1971/>. Acesso em : 24/08/20.

²⁰ Informações retiradas do artigo ‘1942: Nasce o diretor e ativista gay Rosa von Praunheim’, de Carlos Albuquerque. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1942-nasce-o-diretor-e-ativista-gay-rosa-von-praunheim/a-3127671>. Acesso em : 26/08/20.

²¹ Informações retiradas do artigo ‘Chronicle 1971’. Disponível em: <https://en.frauenmediaturm.de/feminism-germany-second-wave/chronicle-1971/>

²² Informações retiradas do artigo ‘Chronicle 1972’. Disponível em: <https://en.frauenmediaturm.de/feminism-germany-second-wave/chronicle-1972/>

²³Citação original. “Women need to organize themselves because they have to recognize their very own problems and learn to defend their interests. (...) The groups, which emerged largely from the fight

Indo ao encontro com o conceito de organizar em grupos e também se reunir para discussão, Helke Sander e Claudia von Alemann criaram o “Primeiro Seminário Internacional de filmes de mulheres” da Alemanha Ocidental. O evento aconteceu no cinema Arsenal entre os dias 15 e 18 de novembro de 1973 em Berlim Ocidental. Com o título: “Filmes de documentário e filmes de público-alvo sobre a situação das mulheres”, o seminário cobre as seguintes temáticas feministas: mulheres nas disputas trabalhistas, mulheres na representação midiática, o parágrafo 218 do código penal (que proíbe o aborto), sexualidade, função social/comportamento e, movimento das mulheres na Europa e Estados Unidos.²⁴ Durante esse período algumas publicações como panfletos, revistas informativas e jornais surgiram para dar voz ao movimento. Em junho de 1974, é lançada a primeira revista de crítica de cinema feminista do país, “*Frauen und Film*”²⁵, criada pela cineasta Helke Sander.

Outras publicações feministas circulavam pela Alemanha Ocidental durante a década, como a revista *Courage*. Fundada em 1976 por dez mulheres, estudantes, acadêmicas que se conheciam do grupo de mulheres *Lesbischen Aktionszentrum* de Schöneberg e do centro feminino de Kreuzberg.

Desde o início da criação da *Courage*, o trabalho era coletivo e voluntário. No entanto, depois de dois anos elas já conseguiam se pagar pelo trabalho. E além de se diferenciar de outras publicações femininas do período, a *Courage* se distinguia também pelos artigos de leitoras que eram publicados. Para isso, acontecia certa seleção editorial pública: ‘Em 1978, os editores anunciaram: “Aproximadamente dois terços dos artigos de cada número são

against the abortion law, have realized that the oppression of women is to be seen in a broader social context beyond the abortion campaign.”(FMT, s/p)

²⁴ Informações retiradas do artigo ‘Chronicle 1973’. Disponível em: <https://en.frauenmediaturm.de/feminism-germany-second-wave/chronicle-1973/>

²⁵ Informações retiradas do artigo ‘Chronicle 1974’. Disponível em: <https://en.frauenmediaturm.de/feminism-germany-second-wave/chronicle-1974/>. Acesso em: 24/08/20;

escritos por leitores, a maioria dos quais nunca publicou antes.” (MEHL, 2011 s/p)²⁶

Na revista de número zero foi publicado o que se pretendia fazer e quais seriam suas pautas defendidas: “Queremos informar sobre eventos atuais, expor e denunciar abusos, deixar mulheres individuais e grupos de mulheres darem a sua opinião, relatar suas experiências e iniciativas”. Além disso, tinham como foco não somente as mulheres ativistas, mas também a mulher que não fazia parte ativamente do movimento das mulheres. (MEHL, 2011 s/p)²⁷



Figura 1 - “As funcionárias Christa Müller (atrás, no centro), Barbara Weber, Adelheid Zöfelt, Heidi Stein em um escritório com pessoas desconhecidas”. (MEHL, 2011 s/p). Foto: FFBIZ-Archiv /digitalesdeutschesFrauenarchiv

²⁶ Citação original: “1978 verkündete die Redaktion: „Gut zwei Drittel der Artikel jeder Nummer werden von Leserinnengeschrieben, die meisten von ihnen haben vorher noch nie veröffentlicht.“ Dazu wurde monatlich zu „öffentlichen Redaktionssitzungen“ eingeladen.” (MEHL, 2011 s/p)

²⁷ Citação original: “Wir wollen über aktuelle Ereignisse informieren, Mißstände aufdecken und anprangern, einzelne Frauen und Gruppen von Frauen zu Wort kommen lassen, über ihre Erfahrungen und Initiativen berichten” (MEHL, 2011 s/p)



Figura 2 - “As funcionárias se sentam em uma mesa na redação durante uma reunião”
(MEHL, 2011 s/p) Foto: FFBIZ-Archiv /digitalesdeutschesFrauenarchiv



Figura 3 - “Sala de escritório com móveis de escritório antigos, máquina de escrever, telefone e material de escritório”. (MEHL, 2011 s/p). Foto: FFBIZ-Archiv /digitalesdeutschesFrauenarchiv



Figura 4 - “Cornelia ?, HenrikeSeringhaus e Monika Schmidt cortando e desenhando em uma mesa de trabalho na redação”. (MEHL, 2011 s/p). Foto: FFBIZ-Archiv /digitalesdeutschesFrauenarchiv

Em junho de 1976 foi publicado o número zero da *Courage*, com uma tiragem de cinco mil cópias. Apenas seis meses depois foi fundada a revista *Emma*, comandada até os dias de hoje pela jornalista Alice Schwarzer. Já a revista *Courage* ficou na ativa até 1984.

As duas revistas se diferenciam por suas visões do feminismo: a *Courage* por defender o feminismo diferencialista e a *Emma*, o feminismo universalista / igualitário.²⁸ O feminismo diferencialista pode ser entendido como uma abordagem que defende a diferença entre os sexos, buscando afirmar essa diferença da mulher, resgatando e valorizando suas qualidades e identidade feminina. Mas tem sido criticado por ser essencialista e por reforçar esteriótipos. Já o feminismo universalista ou igualitário tem liderado pensamentos nos EUA e na Europa Ocidental desde o séc. XVIII e tem como causa a igualdade de direitos para as mulheres, como ao voto, ao salário e a oportunidades de emprego. Mas também pode ser criticado por desconsiderar

²⁸ Informações retiradas do artigo: “Mutigundfeministisch: Vorgenau 35 Jahreerschien die ZeitschriftCourage zum ersten Mal” do site da revista alemã Missy. Disponível em: <https://missy-magazine.de/blog/2011/06/17/mutig-und-feministisch-vor-genau-35-jahren-erschien-die-zeitschrift-courage-zum-ersten-mal/>.

as diferenças entre gêneros e de certa forma não defender a mudança social ou cultural de um todo, mas sim a da mulher, desejando que ela se desenvolva e se adapte ao meio.²⁹

Além disso, as duas revistas se diferenciavam em suas abordagens e públicos: a *Emma* promovendo o feminismo para mulheres de esquerda não-ativas politicamente e a *Courage*, mais ligada na prática política, refletia as idéias e atividades dentro no Movimento das Mulheres. (FRANK, 1978 p. 184)

As cineastas e jornalistas ativistas eram vistas de forma pejorativas pelas ativistas feministas, Helke Sander e Gesine Strempel comentam, em uma conversa de 1980, que elas e a revista *Frauen und Film* nunca foram bem aceitas pelo "Movimento de Mulheres" e eram "taxadas" como "muito especiais" por ser uma revista que falava de cinema. A *Frauen und Film* existiu antes mesmo da *Courage* ou da *Emma*, e segundo a própria Gesine, elas não lutaram com o mundo para isso, queriam focar na profissão e com isso ela também descobriu novas possibilidades para si mesma.³⁰

Sobre suas produções cinematográficas ligadas ao movimento, num primeiro momento, estas cineastas que eram ativistas optaram por realizar documentário. Segundo Julia Knight (1992), assim elas afirmavam o compromisso com a realidade vigente, além de encontrarem no formato documentário maior praticidade de produção. Mas depois disto identificaram que produzir filme de ficção poderia ajudar a alcançar uma maior audiência para suas produções e suas pautas. Helke Sander ainda viria a realizar anos depois o filme "*Der subjektive Faktor*" (1981) que mostra através de cenas

²⁹ Informações retiradas do artigo: "Feminisms", do site GenderedInnovations da Universidade de Stanford. Disponível em: <https://genderedinnovations.stanford.edu/terms/feminism.html#:~:text=Difference%20Feminism%20represents%20a%20broad,caring%2C%20feeling%2C%20or%20empathy.>

³⁰ Informações retiradas do arquivo: Laudatio for GesineStrempel, que é uma transcrição em alemão do discurso de Helke Sander durante a entrega do prêmio Hedwig Dohm a GesineStrempel em 2006. Disponível em: https://web.archive.org/web/20071110012911/http://www.journalistinnen.de/verein/hedwig_dohm_ukunde/pdf/2006_strempel_laudatio.pdf ; e com trechos traduzidos em inglês em: [https://second.wiki/wiki/gesine_strempel.](https://second.wiki/wiki/gesine_strempel)

documentais e ficcionais, o início do movimento feminista na Alemanha Ocidental.³¹

Apesar do engajamento com o movimento feminista de algumas cineastas como Helke Sander e Erika Runger, segundo Knight, poucas cineastas participavam ativamente do Movimento feminista. Podemos citar como exemplo, Ula Stöckl que teve alguns de seus filmes criticados neste período por feministas, por eles não atenderem as demandas consideradas parte do movimento. (KNIGHT 1992, p.85)³²

3 As mulheres e o Novo Cinema Alemão

3.1 A situação no Novo Cinema Alemão e as possibilidades de produção

Quando se fala de cinema alemão até o período anterior a Segunda Guerra Mundial, muitos diretores são citados como, por exemplo, Fritz Lang³³, F.W. Murnau³⁴, e entre as mulheres, os nomes de Leni Riefenstahl³⁵ e Lotte Reiniger³⁶ podem vir a surgir. Mas antes do auge do Novo Cinema Alemão e as

³³ Diretor e roteirista nascido em Vienna, Áustria e conhecido pelos seus filmes “Dr. Mabuse, o Jogador (1922)”, “Os Nibelungos - A Morte de Siegfried (1924)”, “Metrópolis (1927)” e “M, o Vampiro de Dusseldorf (1931)”. Fonte:

https://www.imdb.com/name/nm0000485/?ref_=nmbio_bio_nm. Acesso em 10/09/2020.

³⁴ Diretor alemão, conhecido por seu filme “Nosferatu (1922)” adaptado do romance de Bran Stoker e considerado um clássico do Expressionismo alemão. Já em Hollywood produziu o consagrado “Sunrise (1927)”. Fonte:

https://www.imdb.com/name/nm0003638/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em 10/09/2020.

³⁵ Riefenstahl foi uma diretora de cinema nascida na Alemanha e que ficou conhecida por ter trabalho durante o Nazismo com os filmes propagandas “O triunfo da vontade (1935)”, “Olympia (1936-38)” e “Olimpíadas e Mocidade Olímpica - Parte 1 Festa das Nações (1938)”. Segundo Julia Knight (1992) Leni Riefenstahl seria uma figura no mínimo controversa para muitos, pois suas habilidades cinematográficas se destacavam positivamente, mas sua conexão com o nazismo se opunha a isso.

³⁶ Lotte Reiniger foi uma diretora de animação/animadora, com destaque para seus trabalhos de silhueta baseado nas técnicas orientais de sombras. Alguns de seus filmes foram “Silhuetas (1936)”, “Der Graf von Carabas (1935)” e “Una signoradell'ovest (1942)”. Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0718201/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em 10/09/2020.

possíveis influências sociais do Movimento das Mulheres, algumas notáveis mulheres já tentavam trilhar suas trajetórias como realizadoras.

Segundo Thomas Elsaesser (1989), Ula Stöckl³⁷, May Spils³⁸, Dore O³⁹. e Birgit Hein⁴⁰ (p. 185) eram algumas dessas cineastas precedentes. Já Julia Knight (1992) acrescenta Danièle Huillet, dizendo que esta última, juntamente com May Spils e Ula Stöckl seriam as primeiras mulheres profissionais da direção cinematográfica na Alemanha Ocidental. Diz Knight:

Na Alemanha dividida no pós-guerra, as oportunidades para as mulheres dirigirem na República federal permaneceram limitadas. Apesar de várias mulheres terem trabalhado com cinema durante os anos 1950, nenhuma delas tinham conseguido fazer filmes de longa-metragem. (KNIGHT, 1992, p. 6)⁴¹

Na verdade, elas não eram notadas. Apesar de Danièle Huillet⁴² aparecer nos créditos dos filmes co-dirigidos com seu marido Jean Marie Straub, inscrito como “Straub-Huillet”, ela lembra: “naquele tempo não era elegante mencionar as mulheres. Ninguém notava... que eu era sempre citada nos créditos”. (KNIGHT, 1992, p. 11).⁴³ Já para Ula Stöckl, sua presença

³⁷ Ela é diretora e roteirista nascida em 1938. Destaque para os filmes: “GeschichtenvomKübelkind (1971)”, “Der Schlaf der Vernunft (1984)” e “ErikasLeidenschaften (1976)”. Fonte:

https://www.imdb.com/name/nm0836693/bio?ref_=nm_ov_bio_sm Acesso em 10/09/2020.

³⁸ Diretora e atriz, nascida na Baixa Saxônia, Alemanha em 1941. Conhecida pelo filmes: “Zur Sache Schätzchen (1968)”, “Nichtfummeln, Liebling! (1970)” e “Manöver (1966)”. Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0818810/bio?ref_=nm_ov_bio_sm Acesso em 10/09/2020.

³⁹ A diretora e atriz Dore O. nasceu em 1945 e é conhecida pelos filmes:

“Kaskara (1974)”, “Blonde Barbarei (1972)” e “Alaska (1969)”. Fonte:

https://www.imdb.com/name/nm0642926/?ref_=nv_sr_srsrg_0. Acesso em 10/09/2020.

⁴⁰ Diretora e roteirista nascida em 1942 em Berlim. Conhecida pelo filmes de documentário: “Die unheimlichenFrauen (1992)”, “La moderna poesia (2000)” e “Baby, I Will Make YouSweat (1995)”. Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0374273/?ref_=nv_sr_srsrg_3. Acesso em 10/09/2020.

⁴¹ Todas as traduções das citações dos textos em inglês e alemão utilizados neste trabalho foram traduzidas por mim. No rodapétranscrevo o texto original.

Citação original:” In a divided post-war Germany, the opportunities for women to direct in the Federal Republic remained limited. Although several women did work in film during the fifties, none managed to make feature-length films.(KNIGHT, 1992, p. 6).

⁴²DanièleHuillet foi uma diretora, montadora e produtora nascida em Paris, França em 1936. Conhecida pelo filmes: “Gente da Sicília (1999)”, “Relações de Classe (1984)” e “Crônica de Anna Magdalena Bach (1968)”. Foi casada com o diretor Jean-Marie Straub e faleceu em 2006. Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0401247/?ref_=nv_sr_srsrg_0. Acesso em: 10/09/2020.

⁴³ Trecho reelaborado do Trabalho de conclusão de curso de 2018.

parecia invisível, e pode se observar isso, no manifesto de Oberhausen no qual das várias assinaturas ali contidas, nenhuma delas pertencia a uma mulher. E Thomas Elsaesser complementa:

Na imprensa, Ula Stöckl era habitualmente associada ao seu parceiro Edgar Reitz enquanto May Spils, depois de realizar um dos filmes de maior sucesso do Cinema Jovem Alemão Zur Sache Schätzchen (1967), seguiu com produções de orientação comercial e principalmente com trabalhos para televisão (ESAELSSER, 1989, p.23).⁴⁴

Apesar da identificada ausência no manifesto, o departamento de cinema de Ulm, que era ligado aos expoentes do grupo de Oberhausen (Alexander Kluge⁴⁵ e Edgar Reitz⁴⁶), da década de 1960 até 1980 possuía alunas que depois viriam a se tornar parte do Novo Cinema Alemão. Como afirma Elsaesser (1989, p.23), “[...] uma grande porcentagem de funcionários e alunos eram mulheres (Ula Stöckl, Oimel Mai, Beate Mainka-Jellinghaus⁴⁷, Claudia Alemann, Jeanine Meerapfel⁴⁸ estavam todas associadas a Ulm entre 1964-80).”⁴⁹

Mesmo com o início no Novo Cinema Alemão, era constante a ausência de oportunidades para as diretoras e os críticos não consideravam seus filmes como fundamentais para o período. Somente anos depois, isso começou a ser

⁴⁴Citação original. “In the press, Ula Stöckl was habitually associated with her male partner Edgar Reitz while May Spils, after making one of the most successful films of the Young German Cinema Zur Sache Schätzchen (1967), followed it up with commercially oriented productions and mainly work for television.” (ESAELSSER, 1989, p.23).

⁴⁵ Diretor, escritor e produtor. Um dos criadores do Manifesto de Oberhausen em 1962. e desde o mesmo ano é diretor do instituto de Cinema 'Institut für Filmgestaltung' na 'Hochschule für Gestaltung' em Ulm, Alemanha. Alguns de seus filmes: “Despedida de Ontem (1966)” e a co-direção no filme coletivo “Alemanha no outono (1978)”. Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0460176/?ref_=fn_al_nm_1. Acesso em: 10/09/2020.

⁴⁶ Edgar Reitz é diretor, escritor e diretor de fotografia. Co-fundador do Instituto de cinema 'Institut für Filmgestaltung' na 'Hochschule für Gestaltung' em Ulm, Alemanha. Destaque para seu filme ficcional de estréia “Mahlzeiten (1967). (SCHLUETER s/p) Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0718671/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em: 10/09/2020.

⁴⁷ Beate Mainka-Jellinghaus foi uma montadora de filmes conhecida durante o Novo cinema alemão. Editou filmes para Alexander Kluge e 20 filmes de Werner Herzog, incluindo “Aguirre, a cólera dos deuses (1972)”, “O enigma de Kaspar Hauser (1974)” e “Fitzcarraldo (1982)”. Fonte: <https://womenfilmeditors.princeton.edu/mainka-jellinghaus-beate/>. Acesso em: 10/09/2020.

⁴⁸ Diretora germano-argentina nascida em 1943 na Argentina. Estudou em Ulm entre 1965 e 1968. Alguns de seus filmes: “Malou (1981)”, “La amiga (1988)” e “El amigo Alemán” (2002). Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0576197/?ref_=nmbio_bio_nm. Acesso em: 10/09/2020.

⁴⁹Citação original. “[...] a large percentage of staff and students were women (Ula Stöckl, Oimel Mai, Beate Mainka-Jellinghaus, Claudia Alemann, Jeanine Meerapfel were all associated with Ulm between 1964-80).” (ESAELSSER, 1989, p.23).

revisto. (BLUME, 1993 p.3) E como Daniele Huillet, a alternativa muitas vezes seria de começar co-roteirizando e co-dirigindo filmes, assim como Margarethe Von Trotta⁵⁰ e seu marido na época, Volker Schlöndorff⁵¹. Depois de um tempo ela seguiu seu caminho independente como diretora.

As mulheres também não eram vistas como diretoras. Claudia Von Alemann⁵² conta que quando perguntavam sobre sua profissão e ela respondia que fazia filmes, sempre achavam que ela seria uma montadora. Parecia difícil associar a figura de direção a uma mulher:

Quando me perguntavam sobre a minha profissão e eu falava: “Eu faço filmes”, eu me deparava regularmente com a resposta, “oh sim, ser uma montadora deve ser um trabalho interessante”⁵³ (KNIGHT, 1992, p.43).

Como vimos no capítulo anterior, acontecimentos sociais e políticos vieram a influenciar a produção cinematográfica do Novo Cinema Alemão e os cineastas dependiam de editais e aceites em comitês tanto do governo quanto da televisão para realizar seus filmes. O contexto geral se torna importante, pois se o discurso abordado em seu projeto não fosse o que agradasse o comitê, ele não seria financiado. Com isso, podemos dizer que até certo ponto, o que conhecemos como sendo o Novo Cinema Alemão teria sido moldado pelos comitês de televisão e de subsídio do governo alemão ocidental.

⁵⁰ Diretora, atriz e roteirista que trabalhou na França durante os anos 1960 co-dirigindo e co-roteirizando curta-metragens. Depois se destacou como atriz em filmes dos diretores do Novo cinema alemão Rainer Werner Fassbinder e Volker Schlöndorff. Roteirizou alguns filmes de Schlöndorff e co-dirigiu com ele “A Honra Perdida de Katharina Blum (1975)”. Conhecida pelos filmes solo “O Segundo Despertar de Christa Klages (1978)” e “Os Anos de Chumbo (1981)”. Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0903137/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em: 10/09/2020.

⁵¹ Volker Schlöndorff é um diretor nascido em 1939 na Alemanha. Foi assistente de direção de Louis Malle, Jean-Pierre Melville e Alain Resnais. Conhecido por seus filmes: “O jovem Törless (1966)” e “O tambor (1979)”. Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0772522/?ref_=nmbio_bio_nm#assistant_director. Acesso em: 10/09/2020.

⁵² Claudia Von Alemann é diretora e roteirista nascida em 1943 na Alemanha. Conhecida pelos filmes: “Die Frauentage der Kamera - Portrait der Fotografin Abisag Tüllmann (2015)”, “Die Reisenach Lyon (1981)” e “Nebelland (1982)”. Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0901863/?ref_=nv_sr_srsq_1. Acesso em: 10/09/2020.

⁵³ Citação original: “When I was asked about my profession and I said, ‘I make films’, I regularly met with the reply, ‘oh yes, being an editor must be an interesting job.’” (KNIGHT 1992, p.43).

Para as mulheres, isso se torna ainda mais significativo, pois seus projetos de ficção eram constantemente negados e, no meio disso tudo, o movimento das mulheres ganhava cada vez mais força. A televisão surge assim como um “escape” e talvez uma das poucas alternativas para toda essa demanda das mulheres. Se projetos e departamentos de canais de televisão não tivessem financiado as cineastas mulheres naquele período, o que conheceríamos hoje como parte dessa produção?

Para Thomas Esaelsser, os impulsos de existência de uma produção cinematográfica das mulheres na Alemanha no período do novo cinema alemão foram:

Em primeiro lugar, a história e o desenvolvimento interno do movimento de mulheres da Alemanha Ocidental. Em segundo lugar, o papel da televisão alemã ao abordar as questões sociais e criar, a partir da instituição, espaços para sua representação. E em terceiro lugar, as iniciativas de mulheres que tiveram acesso aos meios de comunicação na criação de estruturas de apoio, como o sindicato/associação das mulheres profissionais do cinema, que consolidou e ampliou as oportunidades para as mulheres se tornarem ativas em todas as partes do setor independente (ESAELSSER, 1989, p. 183).⁵⁴

A televisão de uma forma geral contribuiu para as produções cinematográficas do Novo Cinema Alemão, e principalmente das mulheres, na perspectiva interessante de que ela também possa ter influenciado desde o seu surgimento a diminuição do público nas bilheterias dos cinemas. O crescimento do número de televisores no país foi de 0,56 milhões em 1956 a nove milhões de aparelhos em 1963. (KNIGHT, 1992). A televisão na Alemanha Ocidental, naquele período, pode ser explicada como sendo um monopólio estatal, que era dividido por regiões, cada uma com sua administração própria, preenchendo suas grades com produções independentes e co-produções. (ESSAELSSER apud CÁNÉPA). Segundo Laura Cánepa, isto se intensificou a

⁵⁴Citação original. “Firstly, the history and internal development of the West German women's movement. Secondly, the role of German television in taking up social issues and creating from within the institution spaces for their representation. And thirdly, the initiatives of women who had gained access to the media in creating support structures, such as the union of women film workers, which consolidated and expanded the opportunities for women to become active in all parts of the independent sector.” (ESAELSSER 1989, p. 183).

partir de 1974, “[...] um contrato entre as emissoras e o FFA⁵⁵ especificou a forma como cada canal deveria alocar recursos na produção cinematográfica, o que mudou radicalmente o mercado à disposição dos cineastas [...]. (CÁNEPA, 2006, p.321).

Segundo Julia Knight (1992) a televisão teria sido responsável pelos primeiros filmes de algumas cineastas e principalmente pela produção e exibição de seu trabalho. Os departamentos televisivos eram mais flexíveis em aceitar projetos híbridos, documentais e que segundo a autora, era característico das produções das mulheres durante o período. Marc Silberman (1982) afirma que o papel da televisão foi tão importante para elas porque foi através desta produção que receberam mais reconhecimento.

Ao compararmos com os cineastas homens do Novo Cinema Alemão e pensarmos sobre o financiamento governamental, Julia Knight (1992, p.42) nos lembra que “...dos quarenta e seis filmes produzidos com o financiamento do Kuratorium⁵⁶ desde o seu início até o final de 1973, apenas oito eram dirigidos por mulheres, e somente um deles era um longa-metragem.”⁵⁷ Essa discrepância era tão grande que muitas mulheres só vieram a conseguir realizar seus primeiros longas-metragens de ficção no fim da década de 1970. Antes disso, muitas delas se dedicavam ao curta-metragem, documentário para TV e videoarte.

Com isso, um departamento do canal ZDF se tornou fundamental para a produção cinematográfica das mulheres. *Das Kleine Fernsehspiel* era um pequeno departamento que financiou muitos filmes durante a década de 1970, sendo a maioria deles de realizadoras femininas. Foi através desse

⁵⁵FFA - *Filmförderungsanstalt* é o órgão nacional de subsídio de cinema da Alemanha ainda ativo que recolhe impostos de bilheteria, exibição em TV, vídeo on-demand para financiar produções e também manutenção de museus. Fonte: <https://www.ffa.de/ffa-overview-1.html>. Acesso em: 10/09/2020.

⁵⁶ O Kuratorium foi criado em 1962 após o Manifesto de Oberhausen e Despedida de Ontem (1965) de Alexander Kluge foi o primeiro filme patrocinado. Ainda em atividade, propõe o financiamento a jovens talentos (desde sua criação) e mais recentemente a filmes infantis. Fonte: <http://www.kuratorium-junger-film.de/ueber-uns>. Acesso em: 10/09/2020.

⁵⁷Citação Original: “For instance, out of the forty-six films produced with Kuratorium funding from its inception up to the end of 1973, only eight were directed by women and only one of these was a feature-length film.” (KNIGHT, 1992, p. 42)

departamento do Canal ZDF que o primeiro filme de ficção de longa-metragem de Helke Sander foi financiado. Diz Knight:

Denominado *Das kleine Fernsehspiel* (A Pequena Peça Televisiva), o departamento foi encarregado de desenvolver novas formas de televisão, promovendo experiências estéticas e encorajando a expressão pessoal. Para atingir esses objetivos, o departamento estava preparado não apenas para estender um alto grau de liberdade criativa, mas também para "patrocinar amadores totais". Eles foram responsáveis, por exemplo, pela encomenda do primeiro filme de Jutta Brückner, *Tue recht und scheue niemand / Do Right and Fear Nobody* (1975), sobre sua mãe⁵⁸ (KNIGHT, 1992, p.98).

Mesmo com pouca audiência, o departamento *Das kleine Fernsehspiel* teve grande importância em promover o cinema destas mulheres. Para Claudia Lennsen (1982), é a abordagem autobiográfica que separa os filmes alemães feitos pelas mulheres cineastas de outros filmes produzidos durante o mesmo período. E muitas delas foram conseguir produzir seu primeiro longa-metragem anos depois, sendo uma geração de mulheres que tiveram que trabalhar por uns 10 anos com filmes de baixo orçamento e alcançar seu espaço aos 40 anos de idade. (FEHERVARY; LENSSEN; MAYNE, 1982)

Durante este período da metade da década de 1960, também começaram a surgir as primeiras escolas de cinema na Alemanha Ocidental: em Ulm – HFG, Berlin (DFFB) e Munique (HFF). Segundo Julia Knight (1992), as mulheres eram minoria nas turmas e também declararam que era difícil conseguir manusear a câmera nas aulas práticas, já que eram sempre os homens que faziam isso. Uma das primeiras alunas da DFFB foi Helke Sander. Como já dito anteriormente, ela era atuante no movimento estudantil, e segundo Knight (1992) um de seus discursos em um evento estudantil pode ser considerado como o marco para o início do movimento feminista na Alemanha Ocidental. As mulheres não se sentiam amparadas dentro do movimento

⁵⁸Citação original: "A small workshop department at ZDF played a particularly important role in enabling women filmmakers to develop their careers. Called *Das kleine Fernsehspiel* (The Little Television Play), the department was charged with developing new forms of television, promoting aesthetic experiment and encouraging personal expression. To achieve these ends the department was prepared not only to extend a high degree of creative freedom but also to 'sponsor total amateurs'. They were responsible, for instance, for commissioning Jutta Brückner's first film, *Tue recht und scheue niemand/ Do Right and Fear Nobody* (1975), about her mother." (KNIGHT, 1992, p.98).

estudantil daquele momento e então decidiram se mobilizar por suas próprias causas. Segundo Thomas Esaelsser:

As mulheres tornaram-se politicamente visíveis como nunca antes, e quando algumas delas vieram fazer filmes, seja como diretoras independentes ou para a televisão, muitas vezes tiveram por experiência direta e prática um senso muito claro da importância e dos usos da mídia na divulgação das demandas e pressão por seu reconhecimento (ESAEELSSER 1989, p. 184).⁵⁹

Como comentado, a teoria de autor, “*Autorenfilm*” em alemão, era defendida pelos cineastas de Oberhausen, baseando-se na idéia de que o filme seria uma auto-expressão do cineasta. Para Thomas Esaelsser (1989), isso se encaixava perfeitamente com as idéias trazidas pelo Movimento das Mulheres, como um foco maior na auto-expressão e representação da mulher, no íntimo e na subjetividade.

Muitas destas cineastas começaram a produzir filmes dedicados a causas feministas do período. Impulsionadas pelo Movimento das Mulheres, os primeiros filmes de Helke Sander, Erika Runge⁶⁰ e Ingrid Oppermann⁶¹ tratavam questões abordadas pelo movimento na forma de docudramas didáticos e documentários investigativos ou de observação⁶². Com os títulos: “Macht die Pille Frei? (A pílula libera? 40 min.), Warum ist Frau B. glücklich? (Por que Frau B. está feliz?, 1969, 43 min), “Frauen – Schlußlichter der Gewerkschaft”(Mulheres: na retaguarda dos sindicatos, 1975, 59 min)”.(ESAEELSSER 1987, p. 2).

⁵⁹Citação original. “Women became politically visible as never before, and when some of them came to make films, either as independent directors or for television, they often had -from direct and practical experience - a very clear sense of the importance and uses of the media in publicising demands and pressing for their recognition.” (ESAEELSSER 1989, p. 184).

⁶⁰A diretora e roteirista Erika Runge nasceu em 1939 na Alemanha. Seus filmes mais conhecidos são: “Warum ist Frau B. glücklich? (1968)”, “Lisa und Tshepo (1981)” e “Michael oder Die Schwierigkeiten mit dem Glück (1975)”. Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0750277/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em: 10/09/2020.

⁶¹A alemã Ingrid Oppermann nasceu em 1942, é diretora e atriz conhecida por seus filmes: “Aus heiterem Himmel (1982)”, “Cliff Dexter (1966)” e “Sogeh't'sauch (1980)”. Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0649217/?ref_=nmbio_bio_nm. Acesso em: 10/09/2020.

⁶²Citação original: “Helke Sander, Erika Runge, Ingrid Oppermann’s early interventions, taking mostly the form of didactic docu-dramas, investigative or observational films, dealt with experiences specific to women (DOES THE PILL LIBERATE?, SHOULD WOMEN EARN AS MUCH AS MEN?, WHY IS FRAU B. HAPPY?, WOMEN: AT THE TAIL END OF TRADE UNIONS?)”. (ESAEELSSER 1987, p. 2).

Para Thomas Elsaesser, a presença das mulheres na produção cinematográfica alemã ocidental ao longo da década de 1970, teria sido de modo geral fundamental. Tanto que alguns dos filmes mais marcantes desse período seriam pertencentes a estas diretoras. Destacando, além disso, que as mulheres “[...] também foram responsáveis por dar uma forma diferenciada à direção do cinema independente, pela sua notadamente crescente presença no setor de produção e distribuição, bem como no lado técnico.” (ESAELSSER 1989, p. 184)⁶³. Como afirma ainda Thomas Elsaesser, pode-se destacar a presença de mulheres que se destacavam na organização e logística das produções, sendo elas: Regina Ziegler⁶⁴, Renee Gundelach⁶⁵ e Clara Burckner da BasisFilmVerleih⁶⁶. E o autor completa:

Igualmente tão cruciais quanto Helke Sander e Clara Burckner foram Regina Ziegler (chefe da Regina Ziegler Filmproduktion), Renee Gundelach (produtora e diretora-gerente da Road Movies) e Erika Gregor (co-diretora do Friends of the German Kinemathek e do International Forum of Young Film). Suas funções nos setores de produção, distribuição e exibição deu às diretoras (embora não apenas elas) a experiência administrativa e muitas vezes jurídica essencial para a sobrevivência no complicado sistema de financiamento e subsídio público que foi a espinha dorsal do renascimento do cinema alemão durante os anos 1970 (ESAELSSER 1987, p. 2).⁶⁷

⁶³Citação original: “[...] were also responsible for giving the direction of independent cinema a different shape, by their increasing presence notably in the production and distribution sector, as well as on the technical side”. (ESAELSSER 1989, p. 184).

⁶⁴ Produtora e gerente de produção, nascida em 1944. Conhecida por: “Heinrich (1977 dir. Helma Sanders-Brahms)”, “Malou (1981 dir. Jeanine Meerapfel)”, “Weissen see (2010)”, “Gladbeck (2018)” e “2030 - Aufstand der Alten (2007)”. Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0956133/?ref_=nmbio_bio_nm. Acesso em: 10/09/2020.

⁶⁵ A produtora e gerente de produção Renée Gundelach nasceu em 1943. Foi supervisora de produção em “O amigo americano” (1977 dir. Rainer Werner Fassbinder) e consultora de produção em “Alemanha, mãe pálida” (1980 dir. Helma Sanders-Brahms). Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0006879/?ref_=fn_al_nm_1. Acesso em: 10/09/2020.

⁶⁶ A Basis-FilmVerleih é uma distribuidora ainda ativa que segundo seu site oficial: “está empenhada em tornar possível o lançamento de filmes alemães de alto nível artístico durante três décadas. Também descreve Clara Burkner como sendo sócia e diretora administrativa e que “tem sido o coração e o motor da distribuição básica de filmes por três décadas”. Ela também foi gerente de produção em “Die Allseitig reduzierte Persönlichkeit - Redupers (1977 dir. Helke Sander)”.

Fonte: http://www.basisfilm.de/basis_neu/seite2.php?titel=wir. Acesso em: 10/09/2020.

⁶⁷Citação original: “Equally as crucial as Helke Sander and Clara Burckner were Regina Ziegler (Head of Regina Ziegler Filmproduktion), Renee Gundelach (producer and managing director with Road Movies) and Erika Gregor (co-director of the Friends of the German Kinemathek and the International Forum of Young Film). Their role in the production, distribution and exhibition sectors gave women directors (though not only them) the administrative and often legal

Helke Sander se destacaria como uma expoente liderança que unia a produção cinematográfica daquele período e o movimento das mulheres. Seu ativismo pode ser notado desde o ocorrido na assembléia dos estudantes em 1968, e sua indignação pela falta de abordagem também das questões das mulheres. Para Sander, era muito difícil conseguir financiamento para os filmes que abordavam questões feministas. E inclusive teve alguns de seus projetos recusados. Mas por outro lado, Thomas Elsaesser nos lembra que a televisão foi um importante espaço e “com seu apetite voraz por questões, descobriu a questão das mulheres tanto quanto havia descoberto a classe trabalhadora.” (ESAELSSER 1989, p. 186)⁶⁸. Elsaesser leva-nos a entender que a televisão poderia ter sido um grande expoente de repercussão para as ideias feministas, mas também deve-se pontuar que não se pode ter muita certeza de como e com qual extensão esses temas teriam sido abordados em muitas dessas produções transmitidas pela TV, pois a maioria delas é de difícil acesso atualmente e depois de sua exibição na TV, só percorria alguns poucos festivais internacionais. E a própria Helke Sander nos deixa a entender que não eram “todas as questões de mulheres” abordadas em seus projetos de filmes que eram aceitas nos comitês.⁶⁹

Mesmo assim, a possibilidade de realização e principalmente transmissão de seus filmes na televisão era uma oportunidade que não poderia ser desperdiçada:

As mulheres ativas na mídia não podiam deixar escapar a chance da televisão e tiveram que explorar o que Helke Sander certa vez chamou de "as lacunas deixadas pelos financiadores na esperança de um tratamento feminino dos temas femininos (ESAELSSER 1989, p.186).⁷⁰

expertise essential for survival in the complicated funding and public subsidy system that was the backbone of the German film renaissance during the 1970s.” (ESAELSSER 1987, p. 2).

⁶⁸Citação original. “with its voracious appetite for issues, discovered the women's question much as it had discovered the working class.”(ESAELSSER 1989, p. 186).

⁶⁹ Em entrevista com Liza Kazzman, Helke Sander comenta que um projeto seu sobre menstruação foi recusado.

⁷⁰Citação original. “Women active in the media could not let the chance of television slip by, and had to exploit what Helke Sander once called "the loopholes left by the financiers in the hope of a feminine treatment of feminine themes". (ESAELSSER 1989, p.186).

E assim, também pode ser observado que nos filmes do Novo Cinema Alemão, em uma grande parcela deles pelo menos, as mulheres recebiam grande destaque em seus personagens. Para Thomas Elsaesser, embora o Novo Cinema Alemão fosse um cinema de orientação masculina, provavelmente por causa do grupo principal de cineastas, ele "(...) ao mesmo tempo, produziu figuras fortes femininas de identificação e ajudou a estabelecer atrizes. (ESAESSLER 1989, p.186)⁷¹ Estes cineastas alemães, muitos deles já reconhecidos, apresentavam a narrativa de seus filmes em torno de uma personagem protagonista feminina. Em sua maioria, estas produções abordavam uma temática dedicada aos excluídos. E as mulheres fazendo parte desde grupo seriam destaque em várias produções de cineastas deste período como, "*Part time work of a domestic slave*" (1973) de Alexander Kluge e "*Effi Briest*" (1974) de Rainer W. Fassbinder⁷². (SILBERMAN,1982 s/p.)

A trajetória pessoal e profissional de Helke Sander pode ser relacionada e marcada pelo movimento das mulheres. A importância de Sander para o próprio período vai além de seus próprios filmes, como diz Elsaesser:

(...) seu papel na história do cinema feminino alemão supera o impacto de seus filmes. Isso é pelo menos em parte o resultado de sua escrita, especialmente de seus artigos na *Frauen und Film*, onde logo no primeiro número ela fez um ataque bem pesquisado, lúcido e altamente polêmico ao "sexismo na mídia" (ESAESSLER 1989, p.192).⁷³

Uma característica que poderia ser destacada da produção cinematográfica feita por mulheres no período seria a reflexão sobre a autobiografia. Traço que pode ser identificado em filmes de diversas cineastas

⁷¹Citação original. "The New German Cinema, although tendentially a male-oriented cinema, produced at the same time strong female figures of identification and helped to establish actresses." (ESAESSLER 1989, p.186).

⁷² Rainer Werner Fassbinder foi diretor, roteirista, produtor, ator e montador alemão. É considerado um dos mais importantes expoentes no Novo cinema alemão, juntamente com Wim Wenders e Werner Herzog. Destaque para seus filmes: "As Lágrimas Amargas de Petra von Kant (1972)", "Roleta Chinesa (1976)", "O Casamento de Maria Braun (1979)" e a minissérie "Berlin Alexanderplatz (1980)". Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0001202/?ref_=nmbio_bio_nm. Acesso em: 10/09/2020.

⁷³Citação original. (...) her role in the history of the German women's film exceeds the impact of her films. This is at least partly the result of her writing, especially her articles in *Frauen und Film*, where in the very first number she delivered a well-researched, lucid and highly polemical attack on "sexism in the media" (24). (ESAESSLER 1989, p.192).

como Helke Sander, Helma Sanders-Brahms⁷⁴ e Jutta Brückner.⁷⁵ Aspecto destacado por vários autores como Judith Keene, Thomas Elsaesser e Júlia Knight. A necessidade de falar sobre a experiência das mulheres na Segunda Guerra Mundial e também sua própria profissão pode ser explicada não apenas pela ascensão do movimento das mulheres na Alemanha Ocidental. Mas também pelo surgimento de forte interesse na autobiografia feminina, “no testemunho oral e na relação entre a experiência individual feminina e a história em geral⁷⁶”. (KEENE 1997, s/p).

Além de boa parte das produções femininas poderem ser englobadas em aspectos autobiográficos, houve também a tentativa de se unir cada vez mais na profissão através de uma associação. Pelo fim de 1979, foi criada a *Verband der Filmarbeiterinnen* (Associação das mulheres profissionais do cinema). A organização pretendia defender os interesses não só de cineastas mas também de todas as mulheres que trabalhavam em mídias audiovisuais. Elas distribuíram um manifesto no mesmo ano no Festival de cinema de Hamburgo, em que exigiam que 50% dos subsídios fossem destinados a elas, além de um “dinheiro especial para distribuir e exibir filmes de mulheres”⁷⁷. (SILBERMAN, 1982, s/p). Como diz Julia Knight (1992), tanto a associação quanto a revista *Frauen und Film* tiveram que lidar com muita crítica,

⁷⁴ Helma Sanders –Brahms foi uma diretora e roteirista nascida em 1940 na Alemanha. conhecida por seus filmes: “Alemanha, mãe pálida (1980)”, “A escolhida (1981)” e “Die industrielle Reserve-Armee (1971)”. Ela faleceu em 2014. Em “Alemanha, mãe pálida” ela baseia-se em sua própria história e de sua mãe. Além de narrar em voz over e de sua filha participar do filme.

⁷⁵ Jutta Brückner nasceu em 1941 na Alemanha. Diretora, roteirista e escritora e conhecida por: “Hungerjahre - in einem reichen Land (1980)”, “Bertolt Brecht - Liebe, Revolution und andere gefährliche Sachen (1998)”, “Ein Blick und die Liebe bricht aus (1986)” e “Tue recht und scheue niemand - Das Leben der Gerda Siepebrink (1975)”, que Jutta conta a história de sua mãe através de fotos e áudio de um entrevista. “Hunger Jahre” Também possui muitos elementos autobiográficos. Fonte: <https://www.imdb.com/name/nm0117678/>. Acesso em: 10/09/2020.

⁷⁶ Citação original. “A sub-strand of this development was a heightened interest in oral testimony and the relationship between individual female experience and history at large.” (KEENE 1997 s/p).

⁷⁷ Além disso, Claudia Lennsen completa sobre as demandas da associação: “50% de todo o dinheiro destinado a filmes, unidades de produção e projetos de documentário; 50% de todos os empregos e oportunidades de treinamento; 50% de representação em todos os comitês e mais apoio para instalações de exibição e distribuição de filmes de mulheres.” (LENNSEN, 1984, s/p, tradução nossa).

Citação original: “(...) demanding that 50% of all film subsidies go to women filmworkers and special money go toward distributing and exhibiting films by women.” (SILBERMAN, 1982 s/p).

desconfiança e seus questionamentos não eram levados a sério. Sobre a década de 1980, Lennsen (1984) faria uma análise sobre o que teria mudado no cenário cinematográfico para as mulheres na Alemanha:

Ao longo dos últimos cinco anos o número de filmes produzidos na Alemanha e em Berlim cresceu, e com isso aumentou em proporção os filmes feitos por mulheres. Há dois anos que pode ser notada admissão de estudantes do sexo feminino em escolas de cinema (na Academia alemã de cinema e televisão em Berlim existem mais de 50%). Desta forma, ao longo dos próximos anos são esperados ainda mais projetos de mulheres. Mas as condições de trabalho para as cineastas não mudaram em grande medida (LENNSEN, 1984, s/p).⁷⁸

Apesar disso, também na década de 1980, várias cineastas enfrentaram dificuldades para realizar filmes, mas isto não foi um problema só delas. Segundo Jutta Brückner posteriormente em uma entrevista, todo o cinema independente sofreu durante aquele período por causa de circunstâncias políticas. Os governantes no poder, e principalmente Helmut Kohl⁷⁹, atacou o sistema de subsídios para o cinema, e segundo Brückner, ele não queria que toda aquela verba fosse para financiar filmes que poderiam ser “subversivos”, priorizando o cinema comercial. (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996, p.345).

No final da década de 1980, podemos dizer que houve um aumento considerável no número de mulheres cineastas, que para Thomas Elsaesser é consequência direta da criação da associação *Verband der Filmarbeiterinnen* (A associação das mulheres profissionais do cinema) e também de modo geral, de todo esforço feito ao longo dos anos pelas mulheres. Diz ele: “a Alemanha Ocidental agora tem proporcionalmente mais mulheres cineastas do que qualquer outro país produtor de filmes.” (ESAELSSER 1989, p. 185).⁸⁰

⁷⁸Citação original: “Over the past five years the number of films produced in the Federal Republic of Germany and Berlin rose, and with it rose the proportion of films made by women. For two years now there has been a noticeable intake of female students into the film schools (at the German Academy for Film and Television in Berlin there are more than 50%). Thus, over the next few years even more projects by women are to be expected. But the work conditions for women filmmakers have not changed to any great extent.” (LENNSEN, 1984, s/p)

⁷⁹ Helmut Kohl foi um político alemão que foi chanceler entre os anos de 1982 e 1998. Do partido democrata-cristão é conhecido como o “pai da reunificação” alemã. Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/helmut-kohl/t-17408152> .Acesso em: 10/09/2020.

⁸⁰Citação original: “West Germany now has proportionally more women filmmakers than any other film-producing country.” (ESAELSSER 1989, p. 185).

3.2 - Helke Sander: entrelaços em pessoal, político e cinema

Dada a importância de Helke Sander neste contexto, que para nós une as três partes desse trabalho, sendo um elo entre o social e político, suas produções cinematográficas e a revista *Frauen und Film*, ela se torna um nome que é tão recorrente nesta pesquisa que merecia um tópico dedicado somente a ela.

Helke Sander como descrito em seu site oficial: “nasceu em Berlim 1937, evacuação, fuga, 15 escolas em 15 cidades (...)”⁸¹ e quando ainda jovem frequentou a escola de teatro Ida Ehre de Hamburgo. Casou-se com o escritor Marrku Lahtela⁸² e no mesmo ano de 1959 nasce seu filho, Silvo Lahtela. Depois de se mudar para a Finlândia, trabalhou dirigindo peças de teatro. Iniciou sua carreira com a peça “Hinkerman” no Teatro Estudantil Finlandês, na qual além de dirigir também atuava. Obtendo sucesso, logo estava dirigindo de 4 a 5 peças por ano em diferentes teatros e também organizando *Happenings*⁸³ e improvisações. Como diretora itinerante do teatro operário finlandês chamado *Työväen Näyttämöiden Liitto*⁸⁴, passou com o grupo por diversas localidades da Finlândia e da Suécia. Também na Finlândia, realizou seu primeiro filme para TV. (Helke Sander, DFFB).

Na televisão finlandesa, Helke Sander trabalhava como diretora de peças teatrais para a Suomen Mainos TV e para o Suomen Yleis radio⁸⁵. Apesar da muita oferta de trabalho e obtendo relativo sucesso em sua curta carreira, mesmo assim ela parecia não satisfeita. Como afirma seu site oficial:

⁸¹Informações retiradas do artigo dedicado a sua trajetória em seu site oficial. Disponível em: <https://www.helke-sander.de/zur-person/>. Acesso: 02/09/2020.

⁸²MarkkuLahtela foi escritor e ator que nasceu em 1936 em Kemijärvi, Finlândia. Conhecido por “Yö vai päivä (1962)”, “Kiellettykirja (1965)” e “Lapualaismorsian (1967)”. Foi casado com Marjatta Helena Rintanen e Helke Sander. Ele faleceu em 1980. Fonte: <https://www.imdb.com/name/nm0481630/>. Acesso em: 10/09/2020.

⁸³Happening é uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro, sem texto nem representação, marcada pelo improviso e interação com o público. Ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera mas não pode ser reproduzido. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>. Acesso: 09/09/2020.

⁸⁴ Fundada em 1920, é a Associação oficial de teatros amadores e profissionais da Finlândia. Fonte: <https://tnl.fi/info/in-english/>. Acesso: 09/09/2020.

⁸⁵ Canais de televisão finlandeses.

“de repente, ela se vê sendo considerada como um dos novos grandes nomes da direção, conseguindo o que quer; perturbada por isso, ela foge.”⁸⁶

Em 1965, ela retorna para a Alemanha Ocidental com seu filho Silvo Lahtela. Já no ano seguinte, Helke Sander ingressa na DFFB - Academia alemã de cinema e televisão de Berlim, sendo uma das primeiras entre as poucas alunas mulheres a serem aceitas durante os primeiros anos do curso. Ela estuda na DFFB até 1971, intercalando com sua militância e também trabalhando em diferentes setores para sobreviver e sustentar o seu filho: "Eu apenas trabalhei como uma louca. E eu ainda tinha muito pouco dinheiro de qualquer maneira. Eu não podia nem ir ao cinema"⁸⁷(HELKE SANDER, DFFB).

Trabalhando como secretária, tradutora, jornalista para TV, assistente de direção do SFB, e fazendo as ordens de produção do canal WDR, ela não retorna a trabalhar com teatro na Alemanha Ocidental. Em 1966, Sander realiza seu primeiro curta-metragem *Subjektitüde* (1966, 4 min).(HELKE SANDER, DFFB).

Em 1968, Helke Sander é co-fundadora do “*Aktionsrat zur Befreiung der Frauen*” (Conselho de Ação de Berlim para a Libertação das Mulheres) enquanto no país cresciam os protestos contra o Grupo Springer. Este conselho criou o primeiro *Kinderläden* (creche para crianças) em Berlim Ocidental, e se encontravam em “(...) locais vazios do tipo *Tante-Emma-laden*⁸⁸, que são alugadas para esse fim.”

A criação do primeiro *Kinderläden* coloca em evidência ainda mais a questão do trabalho doméstico da mulher, o ato de cuidar das crianças e a vida profissional. O site oficial de Sander informa:

Essas discussões inspiram os temas de seus filmes 'Kinder sind keine Rinder' (Crianças não são gado) e 'Eine Prämie für Irene' (Uma recompensa para Irene). Este último, feito em

⁸⁶Citação Original. “She suddenly finds herself regarded as one of the new big names in directing, getting whatever she wants; disturbed by this, she escapes.” – Informações retiradas do artigo em inglês “Biography” no site oficial de Helke Sander. Disponível em: <https://www.helke-sander.de/biography/>. Acesso: 02/09/2020.

⁸⁷Citação original. “Ich habe einfach wie eine Irrwitzige gearbeitet. Und ich hatte trotzdem immer sehr wenig Geld. Ich konnte nicht einmal ins Kino gehen”. (HELKE SANDER, DFFB).

⁸⁸Lojas do tipo mercearia, bem pequenas que cabem apenas uma pessoa e que vendem legumes e frutas e produtos bem variados. Essas lojas geralmente possuem um estilo antigo. Fontes: <https://www.dw.com/de/tante-emma-laden/a-1630030> e https://www.duden.de/rechtschreibung/Tante_Emma_Laden). Acesso: 02/09/2020.

1971, mostrou os papéis duplos conflitantes das mulheres em casa e no local de trabalho.⁸⁹

Um ano após entrar para o SDS (União Socialista de Estudantes Alemães)⁹⁰, em 1968, como já falado anteriormente, Helke Sander fez um discurso na 23ª Conferência de Delegados da União Socialista de Estudantes alemães (SDS) em Frankfurt am Main considerado o ponto inicial deste Movimento das Mulheres dos anos 1970.

Como dito no próprio site da Helke Sander, a partir desse momento e do início dos anos 1970 pode-se observar como a sua relação com a política pode ser identificada em sua arte, em seus filmes.

Neste primeiro momento, assim como outras diretoras engajadas com as causas das mulheres, irá realizar filmes conectados com estas pautas. Como por exemplo:

KINDERGÄRTNERIN, WAS NUN? (1969), KINDER SIND KEINE RINDER (1969/70), quase um reflexo direto de seu compromisso com os Kinderladens. O filme "panfleto" KINDERGÄRTNERIN, WAS NUN? retrata e apoia a greve das educadoras de infância em 20 de junho de 1969 em Berlim Ocidental, enquanto KINDER SIND KEINE RINDER dá uma primeira ideia do trabalho do primeiro Schülerladen em Berlim. EINE PRÄMIE FÜR IRENE (1971) lida com a vida de uma trabalhadora que é mãe de dois filhos e seu papel em uma greve em sua fábrica. Em MACHT DIE PILLE FREI? (1973) Sander pede um exame crítico das pílulas anticoncepcionais, que tem sido o anticoncepcional mais comumente utilizado para a gravidez nas nações industriais orientais e ocidentais desde a década de 1960⁹¹ (HELKE SANDER, DFFB).

⁸⁹ Citação original: "These discussions inspire the subjects of her films 'Kinder sind keine Rinder' (Children are not cattle), and 'Eine Prämie für Irene' (A reward for Irene). The latter, made in 1971, showed women's conflicting double roles at home and in the workplace." – Informações retiradas do artigo em inglês "Biography" no site oficial de Helke Sander. Disponível em: <https://www.helke-sander.de/biography/>. Acesso: 02/09/2020.

⁹⁰ Informações retiradas do artigo em alemão "Zur Person" no site oficial de Helke Sander. Disponível em: <https://www.helke-sander.de/zur-person/>. Acesso: 02/09/2020.

⁹¹ Citação original: KINDERGÄRTNERIN, WAS NUN?(1969),KINDER SIND KEINE RINDER(1969/70)faste indirekter Reflex ihres Engagements für Kinderläden .Der„Flugblattfilm - KINDERGÄRTNERIN, WAS NUN? dokumentiert und unterstützt den Kindergärtnerinnenstreik am 20. Juni 1969 in West-Berlin, während KINDER SIND KEINE RINDER einen ersten Einblick von der Arbeit des ersten Berliner Schülerladens gibt. EINE PRÄMIE FÜR IRENE (1971) setzt sich mit dem Leben einer Arbeiterin, die Mutter von zwei Kindern ist, und ihrer Rolle bei einem in ihrer Fabrik ein setzen den Streik aus einander. In MACHT DIE PILLE FREI? (1973) plädiert Sander für eine kritische Aus ein ander setzung mit der Antibabypille, die seit den 1960er

Helke Sander co-dirige “*Macht die Pille frei?*” (A pílula liberta? 1972, 40 min) com Sarah Schumann. A parceria entre elas continua em “*Männerbünde* (Associação de Homens, 1973, 43 min.)”, filme produzido para a televisão sobre futebol no mesmo ano de 1972.⁹² Alguns poucos anos depois, Sarah Schumann também irá colaborar na revista *Frauen und Film* produzindo algumas capas.

No mesmo ano de 1972, Sander participa como co-fundadora do grupo de mulheres de Berlim Ocidental, “*Brot und Rosen*”⁹³. Grupo que apenas dois anos depois será responsável pelas primeiras publicações da revista *Frauen und Film*. É neste período também que Helke Sander participa como co-autora do primeiro manual das mulheres chamado “*Frauenhandbuch Nr. 1*”.⁹⁴

Conforme mencionado antes, no ano de 1973, Helke Sander participa da organização juntamente com Claudia Von Alemann do Primeiro Seminário Internacional de filmes de mulheres. No evento foram realizadas 40 estreias⁹⁵ e foi a primeira vez que tantas realizadoras se reuniram em um evento do tipo. Através dessa oportunidade puderam assistir e debater o trabalho uma das outras. (KNIGHT, 1992).

Jahren in den östlichen und westlichen Industrienationen das am häufigsten verwendete Verhütungsmittel gegen eine Schwangerschaft ist. – (HELKE SANDER, DFFB)

⁹² Informação retirada do artigo “Biography” no site oficial de Helke Sander. . Disponível em: <https://www.helke-sander.de/biography/>. Acesso: 02/09/2020.

⁹³ Grupo de mulheres de Berlim co-fundado pela Helke Sander.

⁹⁴ Informações retiradas do artigo “Biography” no site oficial de Helke Sander. . Disponível em: <https://www.helke-sander.de/biography/>. Acesso: 02/09/2020.

⁹⁵ Informações retiradas do artigo “Biography” no site oficial de Helke Sander. . Disponível em: <https://www.helke-sander.de/biography/>. Acesso: 02/09/2020.



Figura 5 - Fachada do cinema de rua 'Arsenal' em Berlim Ocidental exibindo o anúncio do seminário. Foto: Abisag Tüllmann/bpk/ FrauenMediaTurm



Figura 6 – Claudia Von Alemann e Helke Sander no Primeiro Seminário internacional de filmes de mulheres, em 1973. Foto: Abisag Tüllmann/bpk/ FrauenMediaTurm



Figura 7 – Durante o Primeiro Seminário Internacional de Filmes de Mulheres. Berlim Ocidental, novembro de 1973. Foto: Abisag Tüllmann/bpk/ FrauenMediaTurm



Figura 8 – Alice Schwarzer, jornalista e conhecida feminista da Alemanha durante o Primeiro Seminário Internacional de Filmes de Mulheres. Berlim Ocidental, novembro de 1973. Foto: Abisag Tüllmann/bpk/ FrauenMediaTurm

Para Helke Sander, suas posições políticas e abordagens cinematográficas contribuíam para que muitos de seus projetos fossem negados pelas comissões de financiamentos. Como por exemplo, o projeto chamado “Período Vermelho” que seria sobre os mitos da menstruação, foi rejeitado imediatamente, diz Sander: “(...)... as comissões de financiamento me disseram que uma feminista conhecida não poderia ser objetiva, eu não poderia fazê-lo. (SANDER; KATZMAN, s/p). Para Sander, muitos dos projetos que ela possuía uma vontade imensa em executá-los, não chegaram a ser produzidos ou bem-sucedidos. Restava a ela então ter que produzir com orçamento escasso e equipamentos limitados os seus filmes mais políticos (SANDER; KATZMAN, s/p).

Como já tido anteriormente em junho de 1974, Helke Sander funda a revista feminista de crítica de cinema *Frauen und Film*. Ela permanece como editora, redatora-chefe, escritora da revista até 1982.

Entre os anos de 1974 e 1977, e 1981 a 2003 ela lecionou cinema na Academia de Belas Artes de Hamburgo (Hochschule für bildende Künste Hamburg) .Em 1977, Sander lança o seu primeiro filme de ficção em longametragem “*Die allseitigreduzierte Persönlichkeit – Redupers*“ (*The all round reducedpersonality – Redupers*) e ainda sobre o filme:

Embora o filme tenha recebido diversos prêmios internacionais e permanecido nos cinemas por muito tempo, foi difícil estabelecer uma carreira cinematográfica contínua. Ela não era a única entre as cineastas a pensar que o sucesso costumava ser punido por rejeições de projetos, em vez de ser seguido por novas oportunidades de fazer filmes. A proporção entre os filmes finalizados e os conceitos dos filmes em projetos permaneceu, apesar de muitos prêmios internacionais, em um comparativamente baixo 1: 6 (HELKE SANDER BIOGRAPHY, s/p).⁹⁶

⁹⁶ Citação Original. “Though the film received several international awards and remained in theatres for a long time, it proved difficult to establish a continuous film-making career. She was not alone among female directors in thinking that success tended to be punished by project rejections rather than being followed by new film-making opportunities. The ratio of finished to projected film concepts remained, despite many international awards, at a comparatively low 1:6.” Citação retirada do site oficial de Helke Sander, no artigo “Biography”. Disponível em: <https://www.helke-sander.de/biography/>. Acesso: 06/09/2020.

Em “Redupers”, Helke Sander além de dirigir e escrever o roteiro também atua como a personagem principal, “Edda”. Sobre o filme, ela disse em uma entrevista:

Tentei examinar como pensamos e em que categorias articulamos sentimentos e quais seriam as consequências se pensássemos como as mulheres do filme. Em outras palavras, peço ao espectador que considere uma determinada situação a partir de uma perspectiva alternativa, ou seja, uma Berlim dividida pela perspectiva de uma mulher. É um procedimento subversivo, talvez até uma forma de utopia. O espectador deve pensar nas consequências sobre si mesmo⁹⁷ (SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p).

A obrigação de ter um roteiro pronto para um projeto ser financiado e manter o compromisso em realizá-lo tal qual, deixava Sander incomodada. Ela relata que gostava de trabalhar ensaísticamente e que muitas vezes a possibilidade do roteiro ser construído durante a filmagem e a interação com os atores chamava sua atenção. Mas certamente Helke Sander teve que se adaptar a situação pois, assim como outros realizadores, dependia que seus projetos fossem aceitos por comitês para produzir seus filmes.

Também trabalhando como escritora, ela publica artigos e ensaios ao longo da vida, incluindo os contos *Die Geschichten der drei Damen K.* (Três Mulheres K.), o romance *Oh Lucy* (1991). Juntamente com o filme documentário *BeFreier und Befreite* (1991/1992 – parte 1, 90min e parte 2, 102 min) que é sobre as mulheres que sofreram estupro durante a Segunda Guerra Mundial, dando voz também as crianças que nasceram como consequências desses atos, Helke Sander publicou com Barbara Johr um livro que acompanha o filme. Ela recebeu o Prêmio Melkweg por "pesquisa da realidade".⁹⁸

Em 1985, Helke Sander foi eleita para a Academia de Artes de Berlim, mas quatro anos depois renunciaria em protesto ao nepotismo e sexismo da

⁹⁷ Citação original retirada da entrevista feita por Marc Silberman com Helke Sander. "I tried to examine how we think and in what categories we articulate feelings, and what the consequences would be if we were to think like the women in the film. In other words, I ask the viewer to consider a given situation from an alternative perspective, namely a divided Berlin from a woman's perspective. It's a subversive procedure, perhaps even a form of utopia. The viewer must think out the consequences on her/his own." (SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p.)

⁹⁸ Informações retiradas do site oficial de Helke Sander. Disponível em: <https://www.helke-sander.de/biography/>. Acesso: 06/09/2020.

Academia. Em 1989, ela participa da fundação do Instituto de Cinema e Artes de Bremen, em que foi diretora até 1993.⁹⁹

3.3 - A relação com a crítica de cinema

O Novo Cinema Alemão é reconhecido por ter uma relação próxima com a crítica cinematográfica pelo fato desses profissionais terem “adotado” este grupo de diretores, criando bordões e alavancando carreiras. Mas em relação à produção cinematográfica das mulheres esta situação era diferente.

O caminho para realizar um filme naquele momento dependia de muito *lobby*¹⁰⁰ e representatividade nos comitês e nos painéis de seleção de subsídio para filmes. Não existiam muitas mulheres em posições institucionais e por coincidência ou não, por exemplo, muitos projetos de ficção de cineastas mulheres foram negados. Como afirma Blume:

A ausência de oportunidades para que as diretoras bem-qualificadas realizassem produções nos primeiros anos do Novo Cinema Alemão, principalmente uma questão de finanças do que de talento, é combinada no descaramento somente pelo subsequente fracasso do mundo crítico em considerar seus trabalhos como fundamental para o movimento. Somente nos últimos anos essa vertente da produção cinematográfica feminina - a exploração da história pessoal - está sendo vista como uma parte válida e vital do Novo Cinema Alemão¹⁰¹ (BLUME, 1993 p.3).

Como a crítica não “abraçava” as mulheres, assim como fazia com os homens, as diretoras se sentiam invisíveis. Ula Stöckl que se sentia “à margem” do grupo principal do Novo Cinema Alemão, fez um desabafo sobre

⁹⁹Informações retiradas do site oficial de Helke Sander. Artigo: “Biography”. Disponível em: <https://www.helke-sander.de/biography/>. Acesso: 06/09/2020.

¹⁰⁰ Os cineastas faziam campanhas, atividade de pressão, tentavam influenciar os membros do comitê para aceitarem os seus projetos.

¹⁰¹Citação Original. “The absence of opportunity for well-qualified women directors to make features in the early years of the New German Cinema, chiefly a matter of finances rather than talent, is matched in its effrontery only by the subsequent failure of the critical world to consider their work as fundamental to the movement. Only in recent years has this strand within women’s film production - the exploration of personal history - been as a valid and vital part of the New German Cinema”. (BLUME, 1993 p.3).

a época: "chegou a um ponto em que uma parte de mim sentia que eu realmente não existia, não que eu fosse apenas mal compreendida, mas que eu simplesmente não estava lá"¹⁰². (KNIGHT 1992, p. 43). A diretora declara isso após um livro de entrevistas com os diretores daquele período chamado "*Die Filmemacher – zur neuen deutschen Produktion nach Oberhausen*" (1973) ser publicado; em que a mesma não fora incluída e muitos dos que lá estavam listados, tinham realizados seus primeiros filmes bem depois que Stöckl.

Outro exemplo da escassez de apoio da crítica aos filmes das mulheres é o evento do "Primeiro Seminário Internacional de Filmes de Mulheres" que aconteceu em novembro de 1973 em Berlim Ocidental. Apesar dos convites enviados, nenhum crítico ou imprensa especializada compareceu ao evento. (KNIGHT, 1992).

Aliado a isso, Marc Silberman (1982) diz que são poucos os fãs do Novo Cinema Alemão e dos diretores dessa geração que consegue citar mulheres diretoras do período, sendo algumas exceções abertas para Helma Sanders-Brahms e Margarethe Von Trotta que foram um pouco mais populares com seus filmes "*Alemanha Mãe Pálida* (1980, 130 min)" e "*O Segundo Despertar de Christa Klages* (1978, 93 min)".

Parecia que tinham que tentar romper o tempo inteiro com o senso comum de um homem não estar na posição de direção do filme e a crítica que visivelmente não queria se envolver ou dar uma chance a elas. Talvez seja pela situação política principalmente na década de 1970 com o movimento das Mulheres, e a luta política pela lei anti-aborto, ou um pré-julgamento, mas foram tempos difíceis para uma geração que dependia enormemente desta relação para conseguir seus financiamentos e também reconhecimento.

Outra situação que incomodava as realizadoras era o fato de críticos catalogarem seus filmes em um único gênero "*Frauenfilm*" ou filmes femininos, diminuindo assim seu alcance (KNIGHT, 1992; LENNSEN, 1984) e o reconhecimento de que muitas destas cineastas não poderiam ou conseguiriam

¹⁰²Citação original. "it got to the point where part of me felt that I really didn't exist, not that I was just misunderstood, but that I simply wasn't there at all". (KNIGHT 1992, p. 43).

abordar outras questões além das femininas por serem mulheres. Para Anne Lynne Blume, a definição dos filmes feitos por mulheres como sendo “filmes feministas” prejudica os estudos de cinema e o próprio entendimento do público sobre esses filmes, afirmando que o uso do termo seria, “(...) o que nega as diretoras do sexo feminino uma oportunidade de resposta individual ao seu próprio trabalho”. Blume diz ainda:

O feminismo em si não é para ser visto como negativo. (...) e a abundância de definições errôneas dadas por outros resultou injustamente em uma conotação negativa para qualquer coisa chamada 'feminista' (BLUME, 1993, p.4).¹⁰³

Claudia Lennsen (1984), autora que já fez parte do corpo editorial da revista *Frauen und Film*, afirma que em anos anteriores, estes mesmos críticos que agora rotulam seus trabalhos, só ignoravam e faziam comentários maliciosos.¹⁰⁴ Esta relação conturbada com a crítica rendia revisões de seus filmes, no mínimo, polêmicas:

Em 1968, Ula Stöckl fez *Neun Leben hat die Katze/ The Cat has Nine Lives* sobre a vida de quatro amigas. Os críticos homens reagiram negativamente ao filme "principalmente porque havia "muitas mulheres" nele. Dezesesseis anos depois, Maria Knilli fez *Liber Karl / Dear Carl* (1984) sobre um menino que fica doente tentando se adequar às expectativas de seus pais. Embora o filme tenha sido altamente elogiado, Knilli foi

¹⁰³Citação original: Their efforts were further hindered by the designation of 'feminist' - a term that was used to subsume virtually all women's filmmaking, this denying female directors an opportunity for individual response to their own work. Feminism in and of itself is not to be seen as negative. The lack of clear definition by women of the term 'feminism' and the abundance of misdefinition given by others, resulted unfairly in a negative connotation for anything referred to as "feminist". (BLUME, 1993, p.4) .

¹⁰⁴ Citação original traduzida: “Dois ou três anos atrás nós escrevemos contra uma instituição de críticos de cinemas que dificilmente prestaram alguma atenção aos filmes de mulheres ou fizeram comentários maliciosos sobre eles. Hoje, esses mesmos críticos algumas vezes com benevolência colocam filmes debaixo de suas asas como “filmes feministas”, este que nos entedia profundamente ou nos incomoda. O que aconteceu? (FRAUEN UND FILM, editorial nº23, p.2 1980, tradução nossa) (LENNSEN 1984, s/p)

perguntada o porquê de ela ter feito um filme sobre "Carl" em vez de "Carla" ¹⁰⁵ (KNIGHT, 1992, p. 100).

Esta citação ilustra bem os diferentes momentos antagônicos da crítica em relação às mulheres realizadoras. No fim dos anos 1960, efervescência para o movimento feminista “o filme possuía muitas mulheres” e já na década de 1980, a expectativa era que mulheres tratassem somente de assuntos de mulheres e como Julia Knight (1992) diz “Sem ‘exageros!’” Uma exceção foi por ocasião do lançamento do filme “Redupers” (1977, 98 min) de Helke Sander. Um crítico fez bons comentários sobre ele dizendo que ela retratou bem a cidade Berlim e a sua vida profissional. (KNIGHT, 1992).

4. Frauen und Film (1974)

4.1. Surgimento da revista e suas características

A revista *Frauen und Film* foi fundada em 1974 pela cineasta Helke Sander e “foi concebida como um projeto feminista operando com o setor cinematográfico.” (KNIGHT, 1992). Em junho do mesmo ano, foi distribuída a primeira edição da revista *Frauen und Film* no Festival Internacional de cinema de Berlim– a *Berlinale*. Segundo Knight (1992), “a primeira edição foi publicada com o apoio do grupo de mulheres de Berlim, *Brot und Rosen*¹⁰⁶. Sem recursos

¹⁰⁵Citação original: “In 1968 Ula Stöckl made *Neun Leben hat die Katze/ The Cat has Nine Lives* about the lives of four women friends. Male critics reacted negatively to the film 'mainly because there were —too many women' in it. Sixteen years later, Maria Knilli made *Liber Karl/Dear Carl* (1984) about a boy who becomes ill through trying to conform to his parents' expectations. Although the film was highly praised, Knilli was asked why she had made a film about 'carl' rather than 'Carla'. (KNIGHT 1992, p. 100).

¹⁰⁶Grupo de mulheres criado em Berlim Ocidental depois do fim do Conselho de Ação para a Libertação das Mulheres. Fundado em 1971, o nome do grupo foi baseado no slogan: “Queremos pão, mas também queremos rosas” da sindicalista nova-iorquina Rose Scheidemann em 1911. Artigo de Lisa Szemkus. Fonte: <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/akteurinnen/brot-und-rosen>. Acesso: 06/09/2020.

financeiros, se mantinha a base do trabalho voluntário e muitas vezes realizado na casa das editoras.” (KNIGHT, 1992, p.70)

Apesar de ter sido fundada por apenas uma pessoa, a *Frauen und Film* desde o início foi constituída por diversas mulheres. Nos primeiros anos da revista a equipe era composta por: Helke Sander, Gesine Stempel¹⁰⁷, Sarah Schumann¹⁰⁸ e Heike Hurst¹⁰⁹ (HANSEN 1987). Mas nas primeiras edições não vinham com seus nomes creditados, e com isso foi identificado que só a partir da edição de número 5, ao creditar a colagem da capa a Brigitte Tast, isso começou a ser feito; e assim na próxima edição, a ficha técnica da revista está presente na parte inferior da página anterior ao editorial.

Para a primeira edição, o endereço e o telefone colocados no editorial foram emprestados pela deutschen Kinemathek e V., pois não tinham escritório para a redação da revista. Eles também emprestaram a única máquina de escrever que possuíam no prédio. Já mais para frente, a redação da revista continuou em diferentes apartamentos particulares pela cidade.¹¹⁰

¹⁰⁷ Gesine Stempel é uma atriz, escritora, apresentadora e jornalista alemã. Ela parece atuando em “Die Allseitig reduzierte Persönlichkeit - Redupers (1977)” e “Der subjektive Faktor (1981)”. Fonte: <https://www.imdb.com/name/nm0834254/>. Acesso: 05/09/2020.

¹⁰⁸ Sarah Schumann foi uma pintora e artista plástica que co-dirigiu dois filmes com Helke Sander: “Macht die Pille frei? (1972)” e “Männerbünde (1973)”. Ela também foi responsável por algumas das capas da revista *Frauen und Film*. E fez parte do grupo *Brot und Rosen* entre 1971 e 1974. Ela faleceu em 2019. Fonte: <https://www.sarah-schumann.org/kuenstlerin/filmografie.html>. Acesso: 05/09/2020.

¹⁰⁹ Heike Hurst é crítica de cinema, historiadora, escritora e editora de livros e publicações. Começou a escrever na década de 1970 para a revista *Frauen und Film*. Fonte: <https://fipresci.org/people/heike-hurst/>. Acesso: 03/09/2020.

¹¹⁰ O artigo não cita datas precisas do período que esses apartamentos particulares foram utilizados. Informações retiradas do artigo “Die Zeitschrift Frauen und Film”, de Berit Schallner. Disponível em: <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/die-zeitschrift-frauen-und-film#essay-publication>. Acesso: 13/06/2022



Figura 9 - Capa da primeira edição da revista *Frauen und Film* e na direita, o editorial.

Fonte: Frauenundfilm.de

O surgimento da revista tem relação direta com o fato das mulheres cineastas estarem à margem do grupo de homens diretores “mainstream” do Novo Cinema Alemão. Sabine Hake afirma: “A posição marginal delas aumentou a necessidade por práticas autônomas e se tornou um dos impulsos que lideraram a fundação da *Frauen und Film* por mulheres que trabalhavam tanto no cinema quando no jornalismo.”¹¹¹ (HAKE, 1989 p.37-38).

Segundo Julia Knight (1992) existia uma carência de exemplos para as mulheres que se interessavam por dirigir filmes e iniciativas como essa abriram um espaço de oportunidades de questionamentos sociais e artísticos:

Iniciativas como o seminário e a revista *Frauen und Film* começaram a dar às mulheres oportunidades de discutir seus trabalhos, também começaram a discutir sobre as condições a que trabalhavam e repetidamente direcionando atenção a falta de representação feminina em um nível institucional e como isso desfavoravelmente poderia afetar cineastas mulheres¹¹² (KNIGHT, 1992, p.109).

¹¹¹Citação original: “Their marginal position increased the necessity for autonomous practices and became one of the impulses leading to the foundation of *Frauen und Film* by women working in the media of film and journalism.”(HAKE, 1989 p.37-38).

¹¹²Citação original: “As initiatives such as the film seminars and *Frauen und Film* started to give women the opportunity to discuss their work, they also began talking about the conditions under which they worked, repeatedly drawing attention to the lack of female representation at na

Era fundamental ter este espaço da revista naquele momento tanto para escrever e repensar os filmes, como para reivindicar causas que defendiam as próprias cineastas. Era importante para as mulheres escreverem, falarem sobre o seu próprio cinema e assim marcarem também a sua existência.

Como pode ser identificado no próprio site oficial da revista, a *Frauen und Film* se considera como “a única revista feminista de teoria de cinema da Europa”¹¹³. Propondo, assim: (a) 'analisar o funcionamento da cultura patriarcal no cinema 'e (b)' reconhecer e nomear perspectivas feministas no cinema e desenvolvê-las ainda mais '. (HANSEN 1987, p. 31).

Para Helke Sander, como declarado em entrevista a Marc Silberman, um dos principais objetivos da revista *Frauen und Film* era o de expressar as principais questões que as mulheres tinham ao trabalhar nessa área, e com isso enfrentaram muitas dificuldades:

Eu tive um pouco de experiência ao tentar ter acesso a instituições. Por exemplo, em 1974, fundar a revista de cinema *Frauen und Film* representou o nosso esforço para expressar os problemas que as mulheres tinham nessa profissão. Nós encaramos um criticismo inacreditável, um esforço enorme de difamação. Mulheres que eram críticas profissionais de filmes não quiseram participar em um primeiro momento de algo tão controverso, algo que poderia dar errado. Mulheres cineastas fazendo suas próprias coisas, não estavam procurando por publicidade (SANDER, 1984 s/p).¹¹⁴

A revista em um primeiro momento foi publicada pela Helke Sander, pelo nome de “Helke Lahtela” (como dito na própria revista, provavelmente sendo seu nome de casada) e o grupo de mulheres *Brot und Rosen*, grupo do qual Sander também fazia parte. Depois a revista passou a ser publicada pela editora Rotbuch Verlag ainda em Berlim Ocidental. Também pertenceu à editora Stroemfeld Verlag em Frankfurt am Main, possivelmente até a mesma

institutional level and to how this could adversely affect women filmmakers. (KNIGHT 1992, p.109)

¹¹³ Citação retirada do site oficial da revista **Frauen und Film**. Disponível em: <http://www.frauenundfilm.de/?site=geschichte>. Acesso em: 15/11/2019.

¹¹⁴ Citação original: “I have had some experience in trying to gain access to institutions. For example, in 1974, founding the film journal *frauen und film* represented our effort to articulate the problems that women have in this profession. We faced unbelievable criticism, a defamation of the whole attempt. Professional female film critics did not want to participate at first in something so controversial, something that might fail. Women filmmakers doing their own thing were not really looking for publicity.”(SANDER 1984)

declarar falência em 2018¹¹⁵. Desde 2021 a revista está sendo publicada pela Aviva Verlag.

O primeiro número da revista foi baseado em textos ensaísticos, sem especificar segmentos dentro da revista. Já a partir da segunda edição, ela contém sumário, críticas curtas de filmes, inclusive sobre a televisão, seções dedicadas às notícias, revisão de livros e carta de leitores. Um detalhe curioso é a forma escrita dos textos, em que as letras, pela primeira vez, apareceram totalmente minúsculas, em contraposição ao idioma alemão que capitaliza as primeiras letras como identificador de nomes/substantivos.

zu diesem heft

FRAUEN ♀ FILM

erscheint von dieser nummer an im neugegründeten frauen-verlag. der verlag hat sich die aufgabe gestellt, in seinem programm "die frage nach der bedeutung der sexualität in produktion und reproduktion zu stellen und die ergebnisse in die entwicklung einer theorie zur befreiung der frauen einzubringen."

wir werden jeweils ein thema besonders ausführlich behandeln und auch in späteren nummern darah anknüpfen. so werden wir z.b. auf die arbeitssituation der filmemacherinnen (1/74) und anderer frauen, die in den massenmedien arbeiten, zurückkommen.

nach der ersten nummer hat sich die redaktion vergrössert: renée schlesier ist dazugekommen. die redaktion besteht jetzt also aus einer filmemacherin, einer rundfunkredakteurin und einer zuschauerin, die sich besonders mit antiker und moderner mythologie und matriarchatsforschung beschäftigt. der umschlagentwurf ist von evelyn kuwertz, die zu der berliner kunstgruppe gehörte, deren frauenausstellung in öffentlichen räumen 1973 vom berliner senat wegen jugendgefährdung verboten wurde.

wir freuen uns über arbeitsberichte aus dem medienbereich, kritiken, theoretische auseinandersetzungen zu fragen des films, hinweise auf aktuelle veranstaltungen, fotos. u.a.m. ob ein beitrag angenommen wird, entscheidet die redaktion. wir haben allerdings noch kein geld und können vorerst die beiträge nicht bezahlen. mit den jetzigen geldern werden in erster linie die herstellungs- und vertriebskosten gedeckt und die bessere vorbereitung und grössere verbreitung der nächsten nummern ermöglicht.

das nächste heft erscheint anfang november und wird sich u.a. mit alexander kluges "gelegheitsarbeit einer sklavin" und ursula reuters "der scharfrichter" befassen.

h.sander

Figura 10 - Imagem ilustrativa do texto sem capitalização das letras publicado no editorial da Edição de número 2 da *Frauen und Film*. Fonte: fraunundfilm.de

¹¹⁵ Informação retirada do artigo "Einst, alswirlasen". Disponível em: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/frankfurter-stroemfeld-verlag-meldet-insolvenz-an-15775041.html>. Acesso em: 25/07/2021.

Esta escolha pode ser explicada como sendo um tipo de “resistência a cultura patriarcal e ‘linguagem feita pelo homem’”¹¹⁶ e assim a revista permanece até o fim da década de 1980. (FRIEDEN 1997 p. 182).

As únicas seções que são mantidas para a edição de número 3 é a “*TV-Kritik*”, revisões de livros e notícias curtas. O resto do corpo da edição é preenchido com ensaio críticos e críticas de filmes.

Na edição de número 4 a seção “*leserbrieft*” (cartas do leitor) retorna e também é publicado um artigo chamado “*Feministische Filmkritik: Theorie und Praxis*” (Crítica feminista de cinema: Teoria e Prática) de Julia Lesage, autora que já havia publicado artigos anteriormente na revista “*Women And Film*” dos Estados Unidos.

“Quase como um especial dedicado a Claudia Von Alemann”, assim podemos descrever a edição de número 5 da *Frauen und Film*. Na edição, a cineasta que é tratada apenas como “Claudia Alemann”, tem um texto seu publicado, dois artigos sobre o seu filme documentário “*Es kommt darauf an, sie zuverändern* (1974, 54 min)”, uma entrevista e uma seção dedicada a sua filmografia. É através do sumário desta edição que também podemos conferir o texto que abre a revista após o editorial, intitulado como “*Solidarität mit chilenischen Filmemachern*” (Solidariedade com os cineastas chilenos).

Outro espaço importante da revista eram as entrevistas realizadas com as cineastas. Como por exemplo, a entrevista realizada por Eva Hiller com Claudia von Alemann na edição número 5 de 1975, onde Von Alemann fala sobre as condições de trabalho, sua trajetória e sobre ser uma cineasta.¹¹⁷

Na edição de número 6, 7 e 8 continua-se com as seções de revisões críticas de filmes, livros e principalmente muitas entrevistas. Na edição de número 7 é publicada uma entrevista feita com a Chantal Akerman¹¹⁸, cineasta belga, e também uma entrevista com um crítico de cinema, Peter W.

¹¹⁶Citação original: “(...) a resistance to patriarchal culture and ‘man-made language’”.(FRIEDEN 1997 p. 182)

¹¹⁷ HILLER, Eva. Interview mit Claudia Von Alemann. *In: Frauen und Film*. n. 5., p. 12-20. Movimento Berlin 1975: Berlin, 1975.

¹¹⁸Chantal Akerman foi uma cineasta e roteirista belga nascida em 1950 e conhecida pelos filmes: “*Jeanne Dielman, 23, quaiducommerce, 1080 Bruxelles* (1975)”, “*Je tu illelle* (1974)” e “*Os Encontros de Anna* (1978)”. Ela faleceu em 2015.
Fonte:<https://www.imdb.com/name/nm0001901/>. Acesso em: 10/09/2020

Jansen ¹¹⁹ .No número 6 é informado que a revista será lançada aproximadamente seis vezes ao ano.



Figura 11 - Capas das edições de número 6, 7 e 8. Destaque para o “im Rotbuch Verlag” a partir do número 7, mostrando que a publicação mudou de editora. Fonte:frauenundfilm.de

Outro elemento que se pode dizer que seja característico da revista são as capas em preto e branco. Mesmo depois de mudanças no design da capa, das fontes das letras do título com o nome da revista e principalmente de editoras, mantém-se uma identidade visual que permanece ao longo dos anos.



¹¹⁹ Peter W. Jansen foi um dos principais jornalistas do cinema alemão das décadas de 1970 e 1980. durante os anos 1970, ele foi “o rosto e a voz da crítica cinematográfica” do canal ZDF. Faleceu em 2008. Fonte: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/zum-tod-des-filmkritikers-peter-w-jansen-der-marathon-mann-1728997.html>. Acesso: 11/09/2020.

Figura 12 - Todas as capas da *Frauen und Film* no site oficial da revista. Fonte: frauenundfilm.de

Mesmo com pequenas mudanças no meio, e uma abertura de espaço para as mulheres que faziam filmes, Knight (1992, p.18) citando uma declaração de Eric Rentschler¹²⁰ em 1984 salienta que apesar de avanços “cineastas feministas recebem, na melhor das hipóteses, tapas paternalistas nas costas, mas pouca discussão séria”. Daí a importância da revista *Frauen und Film*, apesar de ter mudado a direção e a abordagem ao longo dos anos, principalmente na metade da década de 1980, a revista permanece como espaço de discussão e crítica de cinema até os dias atuais. Hansen fala sobre a mudança de direção na publicação a partir do final da década de 1980:

Em direção ao fim da década, entretanto, enquanto a proximidade da revista com o movimento das mulheres começa a se perder (e o próprio movimento das mulheres estava perdendo seu foco militante, após a revisão da lei do aborto em 1976), uma alta tendência em direção a especialização e profissionalização se instala, envolvendo mudanças de pessoal e estilo no editorial (HANSEN, 1987, p.34).¹²¹

Essa mudança teria mais impacto quando Sander se retirou da equipe editorial para se dedicar a seus filmes. Hansen (1987) comenta que a partir desse momento a revista cada vez mais se tornou um domínio de críticas e de historiadoras do cinema, apesar de algumas cineastas como Jutta Brückner continuarem a contribuir com a revista. Na década de 1980, a revista passa de quatro para duas edições lançadas ao ano, com uma média de duas mil cópias impressas, o que seria “alto para os padrões alemães” (HANSEN, 1987).

4.2 Os tons das edições: capas e editoriais

¹²⁰ Eric Rentschler é o “Professor Arthur Kingsley Porter” de Línguas e Literaturas Germânicas e presidente do Programa de Cinema e Estudos Visuais da Universidade de Harvard. Também possui várias publicações e estudos sobre o cinema alemão. Fonte: <https://german.fas.harvard.edu/people/eric-rentschler>. Acesso em: 10/06/2020.

¹²¹Citação original. “Towards the end of the decade, however, as the journal's ties with the women's movement began to loosen (and the women's movement itself was losing its militant focus after the revision of the abortion law in 1976), an increasing tendency towards specialisation and professionalisation set in, involving changes in editorial personnel and style.” . (HANSEN, 1987, p.34)

A revista *Frauen und Film* publicava artigos sobre atitudes sexistas que prevaleciam nas mídias, crítica de filmes, discussões, e entrevistas com realizadoras, montadoras, historiadoras do cinema, produtoras e programadoras de cinemas. Algumas edições também vinham com temas específicos como sexualidade no cinema, espectadoras e documentário. Portanto, a revista *Frauen und Film* tinha como objetivo, debater e expor as dificuldades das profissionais na área, relacionando suas preocupações a partir da pauta feminista. Observamos que os editoriais expressavam a cada volume suas temáticas, preocupações, questionamentos, respostas, críticas, opiniões, mas também davam créditos para o design da capa, incluindo a informação de quem fazia parte da equipe, entre outros.

A partir da edição de número 7, cada revista passa a ter um nome temático, coincidindo com a primeira edição publicada pela editora *Rotbuch Verlag*.

4.2.1 – Capas

As capas são elementos importantes de um jornal, livro ou revista, tendo que “passar a mensagem”, o tema da edição e apresentar visualmente a publicação.

Na *Frauen und Film*, as capas foram singulares desde a primeira edição com a mulher segurando a câmera em uma ilustração minimalista até montagens e colagens fotográficas muito elaboradas em preto e branco. A partir de análise dos editoriais selecionados foi possível identificar o nome de algumas das mulheres responsáveis pelas capas em suas diferentes edições: Sarah Schumann, Brigitte Tast e Elfi Mikesch (Oh movie Photographs). A primeira sendo pintora e utilizando de colagem em suas capas, a segunda fotógrafa e a última, conhecida por ser cineasta e fotógrafa. Além disso, Silke Grossmann também é um nome citado por algumas autoras como sendo responsável por capas da revista.

“O design das capas da *Frauen und Film* revela uma preocupação crescente da parte das editoras com a imagem pública e uma verdadeira maestria em experimentar com imagens visuais da parte das artistas”. (HAKE 1989 p.24)¹²²

As primeiras capas da *Frauen und Film* não são creditadas a nenhuma artista ou pelo menos nessa pesquisa não foi identificado uma autora/designer para elas. Entre as edições selecionadas, Sarah Schumann foi responsável pelas capas das edições de número 4,6,7¹²³,8,9,11,10,12,13,14,15; Brigitte Tast foi responsável pela edição de número 5 e Elfi Mikesch, creditada na revista como “Oh movie Photographs”, fez o design das capas de número 16,17 e 18.

Brigitte Tast é uma fotógrafa nascida em 1948, também artista alemã do pós-guerra e contemporânea. Ela foi responsável por apenas uma capa da revista, a de número 5 que é uma colagem de fotos. A colagem possui até uma seção textual depois do editorial para explicação.

¹²²Citação original: “Frauen und Film's cover designs reveal a growing concern on the part of the editors for the journal's public image and a veritable mastery in experimenting with visual imagery on the part of the artists. (HAKE 1989 p.24)

¹²³ As edições 4,6,7 possuem capas com design que possuem características parecidas com as creditadas a Sarah Schumann apesar de seus créditos não estarem descritos na revista.



Figura 13 – Capa da edição de número 5. Fonte: frauenundfilm.de

Sarah Schumann foi uma pintora nascida em 1933 em Berlim e ambos seus pais eram escultores. Aos 16 anos saiu de casa e aos 19 se concentrou na pintura. Depois de participar de várias exposições, nos anos 1960 morou por alguns anos na Inglaterra, Itália e retornou para Berlim Ocidental em 1968.

Entre os anos de 1971 e 1974 foi ativa no grupo de mulheres “*Brot und Rosen*” (Brot + Rosen) que era o mesmo grupo que ajudou na publicação da revista *Frauen und Film*. Em 1973, ela ainda dirigiu dois filmes com Helke Sander: “*Macht die Pille frei?*” e “*Männerbünde*”. Sarah Schumann faleceu em 2019 em Berlim.



Figura 14 - Helke Sander e Sarah Schumann em uma sala de montagem. Fonte: Getty Images/UllsteinBild

Schumann permaneceu produzindo as capas da revista até o ano de 1977, e elas se tornaram muito singulares por sua habilidade na técnica de colagem. O texto "*Frauen und Film*" era escrito em letra cursiva, assim como o nome da editora.



Figura 15 – Capa da edição de número 9. Fonte: frauenundfilm.de

Elfi Mikesch, nascida como Elfried Mikesch em 1940, em Judenburg, Áustria. Filha de um projecionista de filmes começou seus estudos em fotografia depois de terminar a escola. Depois de trabalhar como pintora, mudou-se no final da década de 1950 para Innsbruck. Foi lá na década de 1960 que conheceu o pintor Fritz Mikesch, seu futuro marido. Em 1963, eles se mudam para Frankfurt am Main e foi lá que Elfi Mikesch conheceu o cineasta Rosa Von Praunheim. Ambos viriam a trabalhar juntos várias vezes. Já em Berlim, sob o pseudônimo de "Oh Muvie", ela publicou em 1969 junto com o Rosa von Prauheim "Oh Muvie", o que ela chamou de "história da fotografia anarquista de Berlim". Elfi Mikesch também é conhecida como diretora e cinematógrafa e foi nessa época que ela começou a filmar seus filmes em super 8. Entre 1978 e 1980 foi responsável pelo design das capas da *Frauen und Film*.



As capas da *Frauen und Film* durante o período selecionado, mas principalmente os designs de Sarah Schumann e Elfi Mikeschi se expressam algumas vezes de forma fantasiosa, brincando com o imaginário, as texturas, luzes e reflexos.

Para finalizar, Sabine Hake diz que desde o início da trajetória da revista parece que se começou mesmo a investir no design de suas capas, buscando uma identidade visual, quando foi publicada por uma editora.

Começando com a colaboração da *Frauen und Film* com a editora comercial esquerdista Rotbuch / Berlin (desde o nº 7/1975), posteriormente substituída por Roter Stern / Frankfurt (desde o nº 35/1983), a revista estabeleceu um design de capa facilmente reconhecível. (HAKE 1989 p.24)

Design de capa reconhecível que foi mantido pelo seu período na Stroemfeld/Roter Stern, e alguns anos depois até ser apenas a editora *Stroemfeld* (até o nº 68/2016). Infelizmente depois de mais de 40 anos de atividade, a editora declarou falência em 2018 e assim também parava a publicação da *Frauen und Film* (entrando em *hiatus*). Até 2021, quando a editora *Aviva* assumiu a revista e manteve sua identidade visual na mais recente edição de número 69:

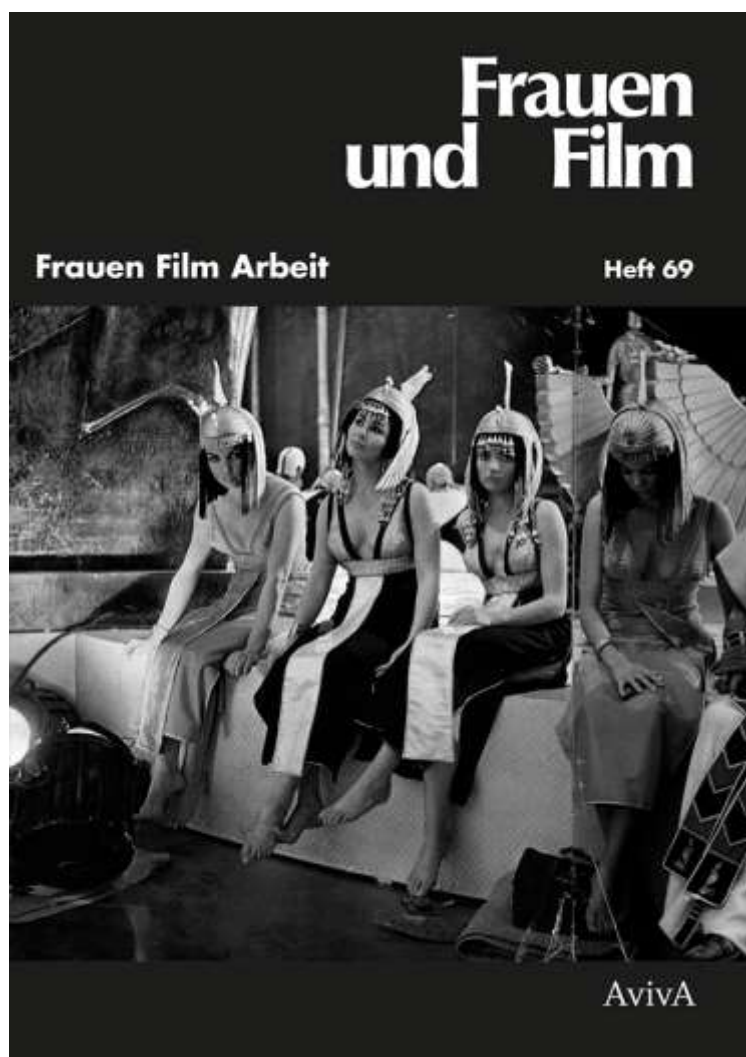


Figura 17 – Capa da edição de número 69. Fonte:frauenundfilm.de

Diferentemente das primeiras capas da *Frauen und Film*, como podemos ver, ao longo dos anos o símbolo feminino (♀) foi retirado e as letras não

capitalizadas também não foram mais usadas (a partir da edição de número 26).

4.3 Editoriais

Como a *Frauen und Film* pretendia ser um espaço onde as mulheres que trabalhavam com cinema poderiam discutir sobre as dificuldades da profissão, seus filmes, realizando entrevistas, críticas de filmes, dossiês temáticos e expondo, por exemplo, a situação das mulheres nas escolas de cinema; os editoriais iriam se tornar um lugar de manifestação de idéias, objetivos, preocupações e pautas feministas. Como pode ser lido no trecho abaixo que introduz o caminho a ser tomado pela *Frauen und Film* a partir das primeiras edições:

Nós queremos nos dirigir às mulheres como espectadoras constantemente confrontadas com imagens fílmicas e temas. A cultura dominante pode não ter produzido estas imagens e temas, mas as reproduzem e as reforçam. *Frauen und Film* deve dar as mulheres coragem de abster-se desta lavagem cerebral e reconhecer suas próprias experiências. Isso também é verdadeiro para mulheres que trabalham diretamente nos meios de comunicação¹²⁴(SILBERMAN 1984 s/p.).

O trecho foi retirado da introdução da reedição dos cinco primeiros números da revista feita em 1975 e resume quais eram suas pautas nos primeiros anos de publicação. No editorial da edição original de número 1, já dizia:

DE "FILME E MULHER" À "MULHER ♀ FILME "

No início da história do cinema, as mulheres foram pioneiras ao lado dos homens. No entanto, isso é mencionado apenas em alguns trabalhos históricos de filmes. (...) Do outro lado da câmera: observada, usada, dirigida por homens. Elas são "as atrizes". Como elas são vistas, entrevistadas, criticadas? Que lugar você ocupa na indústria (...)? Por que você ainda encontra "a roteirista a serviço" na equipe que faz um filme?

¹²⁴Citação original: "We want to address women as spectators constantly confronted with filmic images and themes. The dominant culture may not have produced these images and themes, but it reproduces and reinforces them. *frauen und film* should give women the courage to withdraw from this brainwashing and to acknowledge their own experiences. This is also true for women who work directly in the media." (SILBERMAN 1984 s/p.).

Como funcionam as editoras e as maquiadoras? Como as roteiristas escrevem? Etc.

Nós conhecemos constantemente o ponto de vista dos homens, qual é o ponto de vista das mulheres? Qual ele será? Temos que nos fazer essas perguntas.

Além disso, cineastas, montadoras, críticas, atrizes e mulheres de outras profissões da indústria cinematográfica falarão na "Frauen und Film" (FRAUEN UND FILM, 1974, tradução nossa).¹²⁵

O trecho destacado dá importância também as outras profissionais que compunham uma equipe de produção cinematográfica, não somente a figura de uma pessoa na direção. Revelando a tendência da revista de problematizar a teoria de autor (*autorenfilm*). Isto também pode ser observado em edições publicadas dedicadas não só a cineastas, mas também a montadoras, espectadoras e fotógrafas de cinema. (HANSEN, 1987). Logo abaixo na página do editorial da revista de número 1, contém a informação de que ele foi baseado num prefácio de Marcelle Fonfreide no Festival "Musidora't" em Paris, 1974.

O editorial de número 2 é escrito por Helke Sander revelando que a partir dessa edição a revista faria parte de uma editora de mulheres. Também avisa que a equipe editorial cresceu: "Renée Schlesier foi adicionada. A equipe editorial agora consiste em uma cineasta, uma editora de rádio e uma espectadora (...)." (FRAUEN UND FILM, nº 2 1974, tradução nossa) Ainda informa no mesmo texto que o design da capa foi feito por Evelyn Kuwertz, que pertencia ao grupo de arte de Berlim.

¹²⁵Trecho original do editorial: "VON "FILM UND FRAU" ZU FRAUEN ♀ FILM"

Zu Beginn der Filmgeschichte standen die Frauen als Pionierinnen neben den Männern. Das wird jedoch nur in wenigen filmhistorischen Werken erwähnt. Die Frauen sind schnell ausgeschaltet worden.

Wo sind sie heim Film? Auf der anderen Seite der Kamera: betrachtet, benutzt, von Männern dirigiert.

Sie sind "die Schauspielerinnen".

Wie werden sie betrachtet, interviewt, kritisiert? Welchen Platz nehmen sie in der Filmindustrie ein?

Warum findet man immer noch "das Skriptgirl vorn Dienst" in der Gruppe, die einen Film macht? Wie arbeiten die Cutterinnen, die Maskenbildnerinnen? Wie schreiben die Drehbuchautorinnen? Usw.

Wenn wir nun endlich den Standpunkt der Männer kennen, welches ist der Standpunkt der Frauen? Welches wird erlT sein?

Diese Fragen müssen wir uns stellen.

Dazu werden sich in "Frauen 9 Film" Filmemacherinnen, Cutterinnen, Kritikerinnen, Filmschauspielerinnen und Frauen aus den anderen Berufen der Filmindustrie äussern".

FRAUEN UND FILM 1974)

Como informado no editorial de número 2 os artigos a serem publicados na revista eram selecionados pela equipe editorial, e Sander ainda continua deixando tudo “às claras”:

a equipe editorial decide se um artigo é aceito ou não. no entanto, ainda não temos dinheiro e por enquanto, não podemos pagar as contribuições. os recursos atuais são utilizados principalmente para cobrir os custos de produção e vendas e permitir uma melhor preparação e maior divulgação dos próximos números. a próxima edição será publicada no início de novembro e tratará do "gelegheitsarbeit einer sklavin" de Alexander kluge e "der scharfrichter" de ursula reuters.¹²⁶ (FRAUEN UND FILM, nº 2 1974, tradução nossa)¹²⁷

Segundo Annette Brauerhoch (2014) o nome da revista *Frauen und Film* foi escolhido em “homenagem” a revista *Film und Frau* que existiu na Alemanha durante a década de 1950. Conhecida por ser uma revista para mulheres no pós-guerra que “ditava” a moda da época, destacando as atrizes do “*star system*”. Como ressalta a mesma autora, a revista exaltava o retorno do papel da mulher como dona de casa após a emancipação durante a guerra. Por outro lado, o nome *Frauen und Film* também homenageia a revista norte-americana *Women and Film*.

¹²⁶ No editorial original, as letras se encontram de forma minúscula.

¹²⁷ Trecho original: “ob ein beitrag angenommen wird, entscheidet die redaktion.

wir haben allerdings noch kein geld und können vorerst die bei-träge nicht bezahlen. mit den jetzigen geldern werden in erster linie die herstellungs-und vertriebskosten gedeckt und die bessere vorbereitung und grössereverbreitung der nächsten nummern ermöglicht.

das nächste heft erscheint anfangnovember und wird sich u.a. mit alexanderkluges "gelegheitsarbeit einer sklavin" und ursulareuters "der scharfrichter" befassen.“ (FRAUEN UND FILM, nº 2 1974)



Figura 18 – Na esquerda a capa da revista estadunidense “*Womenandfilm*” e na direita da imagem, uma capa da revista alemã “*FilmundFrau*”. Fontes: <http://www.ejumpcut.org/archive/WomenAndFilm/> e *AntiquariatDanielViertel (Abe Books)*

No editorial de número 3, aspectos importantes sobre a abordagem da revista *Frauen und Film* são discutidos. Sendo um deles a dificuldade de encontrar fotos dos filmes feitos por mulheres e o outro, a possibilidade de artigos de homens serem publicados na revista.

muitas vezes nos perguntam se os homens também podem escrever em "frauen und film". não recebemos um artigo ainda. se isso acontecer, discutiremos o artigo e depois decidiremos se pode ser impresso - assim como acontece com as mulheres. (FRAUEN UND FILM, nº 3 1974, tradução nossa)¹²⁸

Esta postura da equipe editorial em relação aos homens e a revista, ainda irá se desdobrar mais para frente em críticas das feministas para com a revista. Foi incluída no mesmo editorial a informação de que Renée Schlesier não fazia mais parte da equipe.

¹²⁸ Trecho original: “wir werden oft gefragt, ob denn auch männer in "frauen und film" schreiben können. wir haben bisher noch keinen artikel bekommen. wenn das passiert, werden wir den artikel besprechen und danach entscheiden, ob er gedruckt werden kann - wie bei frauen auch“. (FRAUEN UND FILM, nº 3 1974)

seis mulheres trabalharam nesse número: as já conhecidas três e ursula reuter-christiansen, cineasta cujo filme é discutido neste número, mädi kemper, jornalista de rádio e assistente de cinema e marlies kallweit, ex-professora, agora vendedora e documentarista.(FRAUEN UND FILM, nº 3 1974, tradução nossa)¹²⁹

Mostrando a diversidade de mulheres profissionais que participavam e ajudavam a construir cada número da *Frauen und Film*.

O editorial da edição de número 4 já se inicia dizendo que cinco mulheres trabalharam nesta edição e logo em seguida dizendo a profissão e o trabalho feito por cada uma.

além da equipe editorial, cinco mulheres trabalharam nesse número: a pintora sarah schumann fez a capa. ela estará expondo de 8 de março a 5 de abril de 75 na galerie am savigny platz, berlim 12. rene samir traduziu parte do artigo de lesage. jutta dittmar, estudante, Eva hiller, professora e mais uma vez estudante, regina kramer, jornalista freelance, escreveu as críticas para a tv.(FRAUEN UND FILM, nº 4 1975, tradução nossa)¹³⁰

O “artigo de lesage” que é citado anteriormente foi escrito por Julia Lesage e publicado originalmente na revista estadunidense *Women & Film*. Publicado na *Frauen und Film* com o título de “*Feministischen filmkritik: Theorie und Praxis*”, sendo em português, “Crítica de cinema feminista: Teoria e Prática”.

O texto deste editorial é concluído com a citação de outro artigo que terá seu assunto prolongado no próximo número:

o artigo sobre a “reação sexual no cinema de esquerda” é o início de uma discussão sobre a representação da sexualidade, que queremos continuar na próxima edição. investigaremos qual a função do meio sob este aspecto nos vários gêneros de filmes, por ex. em pornografia, filmes de arte, filmes políticos, filmes de 73r, etc., sabemos que muitas mulheres se vêem expostas como espectadoras ou atrizes por meio de filmes, tais

¹²⁹Trecho original: “an dieser nummer haben sechs frauen gearbeitet: die schon bekannten drei und ursula reuter-christiansen, eine filmemacherin, deren film in dieser nummer besprochen wird, mädi kemper, eine rundfunkjournalistin und filmassistentin und marlies kaltweit, eine frühere lehrerin, jetzige bilka-verkäuferin und dokumentarfilmerin.” (FRAUEN UND FILM, nº 3 1974)

¹³⁰ Trecho original: “an dieser nummer haben neben der redaktion noch fünf frauen gearbeitet: die malerin sarah schumann hat den umschlag gemacht. sie stellt vom 8.märz bis 5.april 75 in der galerie am savignyplatz, berlin•12, aus. rene samir übersetzte einen teil des lesage-artikels. jutta dittmar, studentin, eva hiller, zehrerin und wieder studentin, regina kramer, freie journalistin, haben die tv-kritiken geschrieben.”(FRAUEN UND FILM, nº 4 1975)

relatos são importantes para poder avaliar o impacto do meio cinematográfico.

o fim do prazo de envio para o próximo número de "frauen und film" é 31 de março de 75. (FRAUEN UND FILM, nº 4 1975, tradução nossa)¹³¹

Na última linha do trecho citado é possível ver a "data limite" colocada pela equipe editorial para a submissão de artigos.

A cineasta Claudia von Alemann, já citada em outros capítulos deste trabalho, segundo o editorial de número 5, se torna objeto de análise principal da edição: "uma das poucas mulheres que fez filmes já nos anos sessenta. alemann, nascida na turíngia em 1943, atualmente mora em frankfurt". (FRAUEN UND FILM, nº 5 1975, tradução nossa)¹³²

Também é explicado que o foco de trabalho da *Frauen und Film* é baseado nas produções e condições de produções das cineastas da Alemanha Ocidental, mas que para isso necessitam-lhe informações, que são muito difíceis de conseguir. Então, elas dependem que estas sejam enviadas por cineastas ou organizadores de eventos, seminários e exposições.

Uma parte importante do texto é o trecho que é falado sobre a importância da discussão sobre um filme após a exibição.

porque é extremamente importante para as cineastas aprenderem algo sobre a recepção de seus filmes para que os próximos filmes sejam melhores. discussões organizadas oferecem a oportunidade para isso.(FRAUEN UND FILM, nº 5 1975, tradução nossa)¹³³

¹³¹ Trecho original: "der artikel über die"sexuelle reaktion im linken film" ist'der anfang einer auseinandersetzung über darstellung von sexualität, die wir in den nächsten heften weiterführen wollen. wir werden untersuchen, wel-che funktion das medium unter diesem aspekt in den verschiedenen film-genres hat, z.b. im porno, kunstfilm, politfilm,tv-film usw. wir wissen, dass sich viele frauen durch filme als zuschauerinnen oder schauspielerinnen blossgestellt sehen, solche erfahrungsberichte sind wichtig, um die wirkung des Mediums film einschätzen zu können. einendeschluss für die nächste nummer von "frauen und film" ist der 31.märz 75. (FRAUEN UND FILM, nº 4 1975)

¹³² Trecho original: "in diesem lieft beschäftigen wir uns hauptsächlich mit der arbeit von ' claudia alemann, eine der wenigen frauen, die bereits in den sech-ziger jahren filme machte . claudia alemann, die 1943 in thüringen geboren wurde, lebt zur zeit in frankfurt."(FRAUEN UND FILM, nº 5 1975)

¹³³ Trecho original: "weil wir nicht überall hinfahren können, wo diese filme gezeigt werden. denn für die filmemacherinnen ist es äusserst wichtig, etwas über die rezeption ihrer filme zu erfahren, um die nächsten filme besser zumachen. gelegenheit dazu bieten organisierte diskussionen." (FRAUEN UND FILM, nº 5 1975)

A participação das cineastas neste tipo de evento além de ser enriquecedor tanto para as próprias quanto para os espectadores que discutem os filmes, também podem servir como meio de atração de mais público.

No editorial da edição de número 6 é anunciado que a revista, a partir da próxima edição, será publicada pela *Rotbuch Verlag* (Editora Rotbuch). Anteriormente era publicada pela própria Helke Sander e pelo grupo *Brot und Rosen*. O conteúdo do texto segue apresentando algumas razões da decisão de mudança de editora, assim como, ao final do editorial é informado que Eva Hiller integrará a equipe a partir da edição de número 5.

A escolha pela editora Rotbuch se mostrou polêmica, visto que no editorial da edição de número 7 (maio de 1976) a equipe da revista se manifesta sobre o assunto. Depois de passar por diferentes modos de publicação, a revista sofria críticas de feministas por ser publicada por esta empresa de esquerda, pois a mesma possuía homens na equipe editorial:

(...) Nós ainda somos defensoras veementes da teoria que as mulheres sozinhas em grupos de mulheres deveriam formular suas experiências e desenvolver suas estratégias. Mas para realizar nossas estratégias nós não podemos ignorar consideravelmente ou recuar da realidade. Se nós mulheres soubermos o que queremos, nós temos que convencer o máximo possível a querer o mesmo. Já que a revista tende a lidar com questões de esfera pública, ela não pode colocar um véu sob as contradições dentro da esfera feminista para que então o público não-feminista não as repare (FRAUEN UND FILM, tradução nossa).¹³⁴

Assim, o corpo editorial da revista se posiciona e explica que com essa nova editora, as pautas feministas poderiam alcançar uma maior quantidade de pessoas.

¹³⁴Citação original. "(...)We still are vehement apostles of the thesis that women alone in women's groups should formulate their experiences and develop their strategies. But to accomplish our strategies we cannot gloss over or retreat from reality. If we women know what we want, we must convince as many as possible to want the same.

Since this journal intends to deal with issues of the public sphere, it cannot pull a veil over the contradictions within the feminist sphere so that the non-feminist public won't notice them" (...). (FRAUEN UND FILM 1976 n 7)

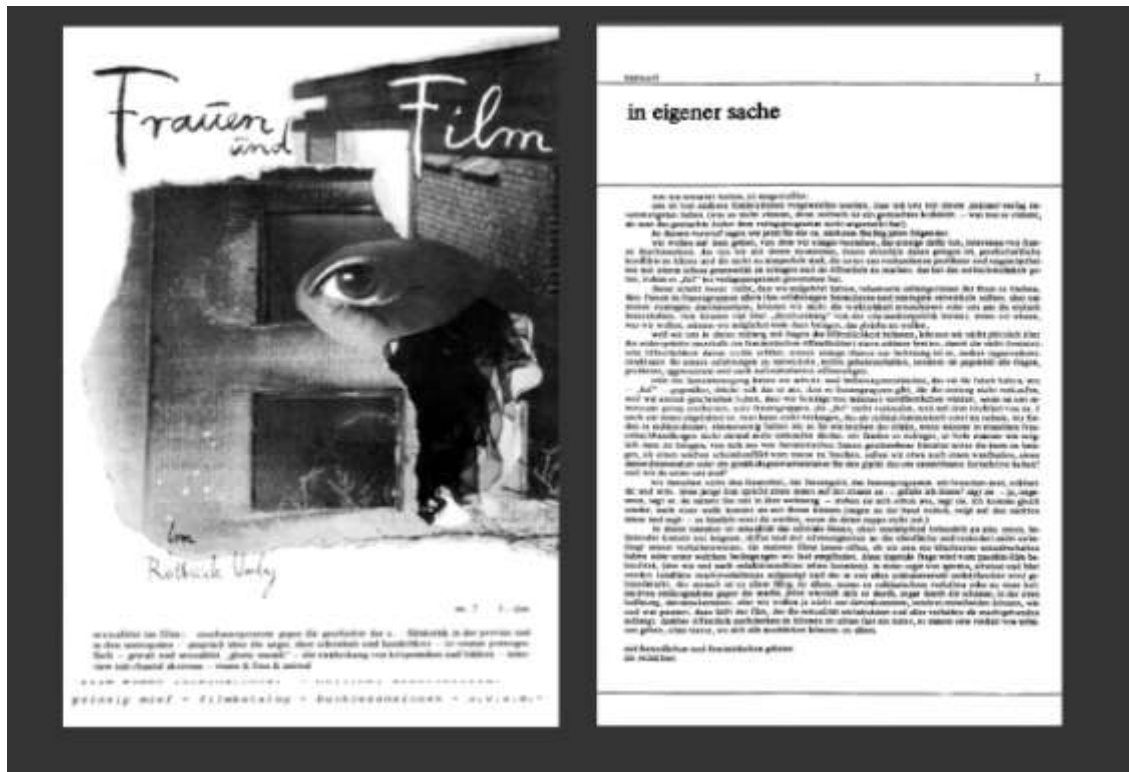


Figura 19 - Capa e editorial da edição de número 7 que responde as críticas. Fonte: frauenundfilm.de

Este é um dos únicos editoriais desses primeiros anos da revista, identificados até o momento por mim, que contém uma saudação ao final do texto, dizendo: “MIT freundlichen und feministischen grüssen¹³⁵”. Expressão que pode ser literalmente traduzida como: “Saudações amigáveis e feministas”.

O editorial da edição de número 8, escrito e assinado por Eva Hiller, discorre sobre o coletivo e explica como a revista propõe investigar a tentativa de organizar os trabalhos cinematográficos em coletivos. “portanto, queremos investigar quais funções específicas a coletividade pode cumprir e onde sua reivindicação se torna ideologia,(...).(FRAUEN UND FILM, nº 8 1976, tradução nossa)¹³⁶ E apesar dos problemas que as mulheres possam ter com esse método, seriam importante não ceder e desistir. Destacando ainda a importância da revista de analisar e investigar essas produções e modos de produções cinematográficas:

¹³⁵ No alemão, o cumprimento “Mit freundlichen Grüßen” é utilizado comumente em situações formais, como saudação/cumprimento por email e cartas.

¹³⁶ Citação original: “(...) wir wollen daher untersuchen, welche konkrete funktionenkollektivität erfüllen kann und wo ihr anspruch zur ideologie wird, d. h.“(FRAUEN UND FILM, nº 8 1976)

por isso temos que tentar registrar e divulgar com precisão as experiências feitas até agora por elas. analisar e tirar conclusões delas, publicamente, para não cair vítima do isolamento.(FRAUEN UND FILM, nº 8 1976, tradução nossa)¹³⁷

Na edição de número 9, o editorial é dedicado as montadoras, e diz que cada parte de um filme ou programa de televisão passou pela mão de uma montadora. Apresentando um relatório no qual indaga sobre a profissão, identificando-as como trabalhadoras assalariadas, problematizando condições de trabalho e bem como, o fato de receberem tão pouco pelo excesso de trabalho.

No editorial da edição de número 10, é apresentado que o tema da publicação será cinema *Avant-Garde*. Explicando logo de início que gostaria de abordar os trabalhos das cineastas Maya Deren, Dore O., Birgit Hein, Rebecca Horn e entre outras.

Deve-se destacar também o trecho que repercute sobre a distribuição cinematográfica na Alemanha Ocidental:

como as distribuidoras americanas bloqueiam tudo e mantêm os cinemas fechados, as opções de exibição dos chamados filmes jovens alemães e de todos os demais filmes europeus que não são vendidos no mercado americano se limitam a alguns cinemas de algumas cidades com filmes explicitamente narrativos. restam alguns cinemas em ainda menos cidades exibindo filmes que se afastam de alguma forma do conceito tradicional. (FRAUEN UND FILM, nº 10 1976, tradução nossa)¹³⁸

Ressaltando como era o mercado cinematográfico de distribuição naquele momento e a dificuldade das produções não-narrativas e “fora do modo tradicional”.O filme “Jeanne Dielmamm” (1975) de Chantal Akerman é citado como um bom exemplo, que apesar das dificuldades de distribuição, foi

¹³⁷ Citação original: “(...), deswegen müssen wir versuchen, die bislang gemachten erfahrungen genau zu protokollieren und zu veröffentlichen, um sie analysieren und konsequenzen daraus ziehen zu können, öffentlich, um nicht der Vereinzelung anheim zu fallen.”(FRAUEN UND FILM, nº 8 1976)

¹³⁸ Citação original: “weil die amerikanischen verleihe alles blockieren, außerdem laufend kinos schließen, schränkt sich die vorführmöglichkeit für den sog. dt. iungfilm und alle anderen euro-päischen filme, die nicht über den amerikanischen markt laufen, auf einige kinos in wenigen städten schon bei explizit narrativen filmen ein, es bleiben einige wenige kinos in noch weniger städten, in denen filme gezeigt werden, die in irgendeiner weise vom traditionellen konzept abweichen.” (FRAUEN UND FILM, nº 10 1976)

exibido durante semanas em Paris e na Alemanha Ocidental apenas em sessões noturnas, sem divulgação e ainda assim teve todas as sessões com ingressos esgotados. (FRAUEN UND FILM, nº 10 1976, tradução nossa)

No editorial da edição de número 11, o papel do editorial como discurso, lugar de expressão da redação da revista é retomado. O texto já se inicia falando que a revista está na ativa por 2 anos e meio e sendo publicada pela *Rotbuch* há 1 ano. Além de dizer que todas na revista trabalham sem receber nada. Neste editorial é exposta a relação da revista com outras publicações feministas diretamente relacionadas com o movimento feminista, como o *Frauenjahrbuch* (1977), no qual, segundo o editorial, a *Frauen und Film* não foi mencionada; na revista feminista “Courage” (2/77) se descrevem como sendo “toleradas por ser “a irmã mais nova” que ainda faz parte da família, mas descrita como uma revista onde homens possuem o “direito a fala”. Para completar sua insatisfação, é mencionada a reação pela escolha da *Rotbuch* como editora. Mas o texto ressalta que a *Rotbuch* não tem nenhuma influência editorial na revista e que essa parceria as ajudou no suporte político e no aumento da circulação da revista.

O editorial de número 12 já se inicia com o tema da edição sendo apresentado: “Mulheres cineastas I” e a explicação de que diferente do plano inicial de abordar quatro cineastas nesta edição, sendo elas: Ula Stöckl, Erika Runge, Dore O., Helma Sanders-Brahms, serão abordadas apenas as duas primeiras e as outras duas ficaram para as edições de números 13 e 14. Ainda no texto é ressaltado que elas são cineastas que continuamente fizeram filmes mesmo em meio aos “consagrados” e já estabelecidos cineastas homens do período. Além disso, relatam a dificuldade de conseguir as cópias dos filmes destas cineastas, criticando veementemente as companhias de televisão por dificultarem o acesso aos filmes dessas cineastas, até mesmo para elas próprias.

No editorial da próxima edição, de número 13, pela primeira vez são inseridas imagens e é feita uma breve análise dessas imagens que são fotografias de mulheres grávidas ou com bebês, como por exemplo, comparando fotos tiradas por homem e fotos tiradas por mulheres. Outras imagens também são analisadas, sendo uma delas a de um anúncio de um carro com a presença de duas mulheres vestindo roupas transparentes. No fim,

quase em forma de desabafo, criticam o fato da *Frauen und Film* não ser mencionada por mulheres dos movimentos feministas que escrevem para as publicações feministas. No texto, chega a ser exposto até o fato que elas fazem 94 marcos alemães com a revista numa tiragem de 3000 para cada edição.

A edição de número 14 é dedicada a Leni Riefenstahl, e no seu editorial, elas começam destacando esse “renascimento” que vinha ocorrendo dos filmes da Riefenstahl naquele momento, fim da década de 1970, na Alemanha Ocidental e em outros países. Buscam assim, investigar as causas desse renascimento. Segundo o texto, também com essa preocupação está Susan Sontag e a publicação do texto “Fascinante Fascismo”.

No início do editorial da edição de número 15, já é deixado claro logo de início que essa edição é considerada como uma contribuição para um inventário sobre a política cinematográfica e o que ela alcançou anteriormente para as mulheres. Em outro trecho, é dito que elas vêem a necessidade de iniciativas das mulheres que trabalham com cinema se reunirem para discutir interesses comuns. E em Berlim, o primeiro passo já teria sido tomado, pois em toda primeira quarta-feira do mês, profissionais do cinema se encontravam no cinema Arsenal II¹³⁹. Citam as produtoras Clara Burckner, René Gundelach e Ursula Ludwig que trabalhavam cada uma respectivamente na Basis Film - Verleih, Road Movies e Literarisches Colloquium Berlin; porque na própria edição contém uma conversa com elas.

Na edição de número 16, o editorial é assinado por Claudia Lennsen, e discursa sobre documentário. Em certa parte do texto, é dito, “uma vez que os jovens documentaristas deixam as universidades, eles têm que lidar com as restrições de produção das empresas de televisão; (...)”¹⁴⁰ referenciando que apesar dos critérios aprendidos durante seus estudos e que com certeza eram mais “livres”, para se ter um filme financiado pela televisão era preciso adequar-se as suas restrições.

¹³⁹ O cinema Arsenal Ilfaz parte da estrutura do “Arsenal – Institut für Film und Videokunste.V.” (Instituto de cinema e videoarte) localizado em Berlim, Alemanha. Fonte: <https://www.arsenal-berlin.de/en/institute/ueber-uns/>. Acesso em: 17/08/22.

¹⁴⁰ Citação original: “haben die nachwuchs-dokumentaristinnen(en) die hochschulen verlassen, müssen sie sich mit den produktionszwängen der fernsehanstalten herumschlagen; (...)” (FRAUEN UND FILM nº 16, 1978)

No próximo editorial de número 17, a assinatura "A redação" retorna. Como dito no texto, nesta edição apresenta-se a proposta feita aos espectadores: de um neto entrevistando sua avó e a filha entrevista sua mãe, ambas conversas sobre suas experiências com o cinema. A partir dessa iniciativa, é dito que é dada aos espectadores uma oportunidade de se expressarem.

O editorial de número 18 tem como tema a cineasta Vera Chytilova. Relatam que cinco integrantes da redação decidiram fazer uma entrevista com a cineasta e viajaram em um fim de semana para Praga. Ressaltam ainda que as reportagens sobre "iniciativas femininas no cinema", iniciadas na edição de número 15 terão continuidade nesta edição. Heike Hurst que está em Paris, atenderá respondendo ao clamor de saber mais sobre os filmes comerciais atuais.

Na edição de número 19 é informado ao leitor através do editorial assinado por Claudia Lenssen, do afastamento de Helke Sander de seu espaço na redação da revista para se concentrar em seus filmes. Ainda assim, na mesma edição é citado seu filme "Redupers" (1977), além da cineasta também ter um de seus artigos publicados.

Para alguns autores, fatores ocorridos entre o fim da década de 1970 e meados de 1980 possuíam relação direta com a mudança na *Frauen und Film*. Como por exemplo, o contexto social do período e a diluição do movimento feminista e suas pautas, acrescentado ao afastamento temporário de Helke Sander que depois será em definitivo.

Até os dias de hoje, a *Frauen und Film* possui 70 edições, e voltando a "ativa" em 2021 com a edição de número 69 da revista. É interessante observar o longo espaço de tempo percorrido pela revista durante as últimas décadas e mesmo com suas mudanças de direções e pessoal, a *Frauen und Film* pode ser considerada por ter tido "uma contribuição significativa ao desenvolvimento da teoria feminista do cinema e à crítica do sexismo no cinema"¹⁴¹. A mudança geográfica da equipe editorial também de certa forma influencia o conteúdo ao

¹⁴¹ Citação retirada e traduzida do artigo "Female Filmmakers" do arquivo digital FrauenTurm Media. Disponível em: <https://en.frauenmediaturm.de/feminism-germany-second-wave/female-filmmakers/>. Acesso em: 14/11/2019.

Citação original: "(...) a significant contribution to the development of feminist film theory and the critique of sexism in film". (FRAUEN MEDIA TURM)

compararmos com o da primeira década da revista, “o foco é mudado para a teoria na tradição da Escola de Frankfurt.”¹⁴²(FRAUEN MEDIA TURM) .Na primeira década da revista, a equipe editorial se localizava em Berlim Ocidental e no meio do Movimento das Mulheres, diferente de quando a publicação se muda para Frankfurt, e passa a ter a contribuição em sua maioria de pessoas especializadas em teoria.

Desde os primórdios da revista, ela era um espaço de reivindicações (mobilizações) sociais das mulheres, expondo condições de vida e trabalho, e de troca de experiências e ideias sobre cinema. E segundo Helke Sander:

A revista se esforçou para codificar problemas das mulheres cineastas para solucioná-los e tem feito uma contribuição real. Nós revisamos os poucos filmes feitos por mulheres que existiam naquele momento, os quais eram muito frequentemente rejeitados por festivais porque nós não tínhamos “lobby” e eram só homens nos júris, que não entendiam o que as mulheres estavam fazendo com seus filmes. Além disso, como resultado do movimento feminista, a consciência pública não marca alguém como louco só porque aponta o sexismo na mídia fílmica. (SANDER, 1984 s/p.)¹⁴³

Nesta fala, ela não só ressalta a contribuição da *Frauen und Film* para o cinema realizado naquele período, mas também o avanço que o movimento feminista teria trazido para a consciência pública. Como dito por Helke Sander e Claudia Lennsen, são avanços mesmo que pequenos já identificados na década de 1980, mas muito ainda falta para ser conquistado pelas mulheres que trabalham com cinema atualmente não só na Alemanha, mas também em muitos outros países. E independente do contexto ao qual a mulher faça parte, a questão de gênero se mostra presente no meio cinematográfico desde a oportunidade de produção de uma obra até a remuneração de um trabalho.

¹⁴² Citação retirada e traduzida do artigo “Female Filmmakers” do arquivo digital FrauenTurm Media. Disponível em: <https://en.frauenmediaturm.de/feminism-germany-second-wave/female-filmmakers/>. Acesso em: 14/11/2019.

Citação original:“(…) the focus is shifted to theory in the tradition of the Frankfurt School.” (FRAUEN MEDIA TURM)

¹⁴³Citação original: “The journal strove to codify women filmmakers' problems in order to remedy them, and it has made a real contribution here. We reviewed the few films by women that existed at the time, which were too often rejected by festivals because we had no lobby and only men in the juries, who didn't understand what the women were doing in their films. In addition, as a result of the women's movement, public consciousness no longer brands everyone as crazy who points to sexism in the media.”(SANDER, 1984 s/p.)

4.4 A relação com o Movimento Feminista na década de 1970

Desde o início da trajetória da *Frauen und Film*, a revista buscou estar bem próxima do movimento feminista da Alemanha Ocidental até mesmo porque sua publicação era concebida através do grupo de mulheres “*Brot und Rosen*”. Até porque nos primeiros anos da década de 1970 e a batalha contra o parágrafo 218, segundo Hansen (1987), durante a primeira fase do feminismo na Alemanha Ocidental, o cinema teve um papel estratégico para se construir uma esfera pública para políticas feministas. Então, a revista seria ainda mais um ponto nesta tentativa de construção.

E para a equipe que estava na fundação da *Frauen und Film* a relação da revista com o movimento feminista era clara: “prover um fórum para políticas cinematográficas feministas com o movimento feminista” (HANSEN 1987 p.31)¹⁴⁴

Como mencionado anteriormente, a revista *Frauen und Film* foi criticada por feministas por não ser mais publicada pelo grupo de mulheres *Brot und Rosen* e sim pela *Rotbuch*, por ser uma editora de maioria masculina e de esquerda. E esta decisão foi tomada, segundo Gesine Stempel e Helke Sander, pelas melhores condições financeiras da oferta. Na época da fundação e da primeira impressão da *Frauen und Film* ainda não existia a “*Frauenbuchvertrieb*”, que era uma editora autônoma de mulheres ligada ao Movimento feminista. (FRANK 1978, p.188-189)

Continuando sobre a relação com as feministas, no editorial da edição 11 da revista, como já citado anteriormente, é mostrada a insatisfação como a *Frauen und Film* é tratada pelo meio editorial feminista. Levando elas próprias a declarar ironicamente no texto do editorial que a revista não fazia mais parte do movimento feminista e dos projetos das mulheres, pois não era inclusa ou acolhida como elas achavam que deveriam ter sido.

Anos depois deste número ser publicado, o movimento feminista se enfraquecia no país e juntamente com o afastamento de Helke Sander da

¹⁴⁴“ (...)to provide a forum for feminist film politics within the women's movement.” (HANSEN 1987 p. 31)

revista, o principal referencial dela foi se modificando. E para Sabine Hake, “Até o início dos anos 1980, o movimento feminista era a principal referência. Ele informou os principais debates culturais, estéticos, políticos e autocríticos em *Frauen und Film*. (HAKE 1989 p.25)¹⁴⁵ Depois disso, como já dito, a equipe editorial foi se transformando assim como a revista:

Quando Sander se retirou do conselho editorial para se concentrar em seus projetos cinematográficos, a revista tornou-se cada vez mais domínio de críticos (como Claudia Lenssen e Gertrud Koch) e também de historiadores (como Uta Berg-Ganschow, Heide Schlupmann e Karola Gramann), embora vários cineastas, em particular Jutta Bruckner, continuassem a contribuir com um importante trabalho crítico e teórico. (HANSEN 1987 p. 34)¹⁴⁶

Atualmente a equipe é formada por Annette Brauerhoch, Heike Klippel, Gertrud Koch e Heide Schlupmann e a *Frauen und Film* ainda se auto intitula como “a primeira revista feminista de teoria do cinema na Europa”.¹⁴⁷

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para introduzir as considerações finais, resgatarei o objeto norteador desta pesquisa que trazia a revista *Frauen und Film* como destaque. Já que após meu estudo anterior sobre as mulheres cineastas do Novo Cinema Alemão, eu tive uma imensa vontade de me debruçar sobre a revista.

¹⁴⁵ “Until the early 1980s, the women's movement was the major point of reference. It informed the major cultural, aesthetic, political, and self-critical debates in *Frauen und Film*.” (HAKE 1989 p.25)

¹⁴⁶ “When Sander withdrew from the editorial board to concentrate on her film projects, the journal became more and more the domain of critics (like Claudia Lenssen and Gertrud Koch) as well as historians (like Uta Berg-Ganschow, Heide Schlupmann and Karola Gramann), although a number of film-makers, in particular Jutta Bruckner, continued to contribute important critical and theoretical work.” (HANSEN 1987 p. 34)

¹⁴⁷ Informação retirada do site da atual editora da revista Aviva Verlag. Disponível em: <https://www.aviva-verlag.de/programm/uebersicht-frauen-und-film/>. Acesso em 25/07/2021.

O surgimento da revista *Frauen und Film* em meio à década de 1970 se mostrou um marco importante de conexão entre pensamento sociopolítico e cinematográfico do momento. As mulheres que trabalhavam no mercado audiovisual pareciam necessitar dessa conjunção até para refletirem sobre si mesmas e buscar mais em suas trajetórias.

Desde o princípio da pesquisa, a temática se mostrou relevante pela unicidade de informações em português sobre as mulheres realizadoras do novo cinema alemão e ainda mais sobre a revista *Frauen und Film* que quando mencionada em algum texto, as informações se resumem em uma frase ou parágrafo.

Uma das ideias iniciais dessa pesquisa seria a análise dos editoriais como um espaço de expressão destas mulheres cineastas e profissionais do audiovisual. Mas durante o processo de levantamento bibliográfico, se mostrou também relevante abordar seu surgimento, características e “pincelar” sobre as capas. “Pincelar” apenas porque foi muito difícil conseguir muitas informações sobre elas e quem a produzia. Levando-nos a questão das fontes desse trabalho que foram basicamente artigos científicos, livros, entrevistas publicadas, a análise da própria revista *Frauen und Film* (as poucas cópias conseguidas em Düsseldorf e os sumários e editoriais disponíveis no site oficial) e as informações do imprescindível arquivo digital *Frauen Media Turm*. Todas as fontes bibliográficas sendo em inglês ou alemão, exceto o capítulo “Cinema Novo Alemão” de Laura Cánepa.

Os editoriais da *Frauen und Film* durante a década de 1970 se mostraram como um tipo de diário de bordo dos anos iniciais da revista. Com isso, enxerguei mais o meu trabalho final nesse estudo como uma “mensageira” dos relatos ali feitos. Já que os editoriais foram uma descoberta a parte onde elas divulgavam informações do cotidiano da redação, da equipe, como se fosse um relatório para as leitoras. E como havia uma vontade grande de compartilhar informações sobre a temática, a escolha por uma abordagem extensa sobre o contexto histórico e cinematográfico se tornou necessária.

Durante o processo de escrita e elaboração, era fascinante descobrir cada vez mais sobre o contexto social, as outras revistas e quem fazia parte da

equipe por trás da *Frauen und Film*. As fotos dos processos editoriais da *Courage* me encantaram e achei muito importante incluir porque de certa forma ilustravam como também poderia ser as reuniões da *Frauen und Film*.

Acredito que a partir desta pesquisa foi possível aprofundar o conhecimento sobre o Novo Cinema Alemão além do grupo principal composto apenas por homens, se tornando assim, uma importante fonte complementar sobre o assunto e também de outros estudos tanto sobre mulheres no cinema, quanto sobre crítica de cinema e a relação do cinema e o movimento feminista.

Então, contextualizou-se o novo cinema alemão, apresentando a situação das mulheres no período entre a década de 1960 e 1980. Mostrando-se pertinente apresentar o processo do surgimento da revista *Frauen und Film* e suas principais características durante a década de 1970. Já que foram os primeiros anos da revista, aos quais possuía maior relação com o Movimento Feminista e também possuía a presença de destaque de Helke Sander. Para isto, foi necessário traduzir trechos retirados da revista na década de 1970, como editoriais, capas, sumários, e outros trechos da revista que se mostrem necessários. E apenas para pontuar, conseqüentemente esse processo de tradução acabou tomando bastante tempo durante a pesquisa, leitura, análise e elaboração do trabalho.

No primeiro capítulo foi apresentado o contexto histórico do Novo Cinema Alemão, da situação do mercado cinematográfico na Alemanha Ocidental no pós Segunda Guerra e como as efervescências políticas do maio de 68 e da segunda onda do feminismo se deram em território alemão. Além da descoberta que revistas feministas também surgiram no período.

No segundo capítulo, buscou-se aprofundar mais e mostrar a situação das mulheres no novo cinema alemão. Passando também pela trajetória da cineasta Helke Sander, fazendo um breve histórico sobre sua vida e o percurso pessoal em seus filmes.

O terceiro capítulo concentrou-se na revista *Frauen und Film*. Desde seu surgimento, suas pautas, a equipe por trás; além de dar destaque para as

capas e os editoriais. Finalizando com a relação da revista com o movimento feminista dos anos 1970 e como isso foi se transformando ao longo do tempo.

Desde o princípio este trabalho tinha como objetivo compartilhar mais informações sobre mulheres realizadoras, trabalhadoras da indústria cinematográfica que assim como em outras áreas buscavam caminhos alternativos e a margem para se estabelecerem. Espero que este texto tenha cumprido minimamente este papel e que influencie em novos estudos sobre mulheres nos meios cinematográficos, audiovisuais e das artes.

Sugere-se ainda, novas pesquisas sobre a temática das mulheres e o Novo Cinema Alemão: produções cinematográficas estudantis, produções relacionadas diretamente com o Movimento Feminista, o momento atual da revista *Frauen und Film* e muito mais ainda para estudar e descobrir também sobre as mulheres cineastas do lado oriental alemão.

6. BIBLIOGRAFIA

BARRA, Jessica Dias. **Feito Por Elas: Uma História Periférica No Novo Cinema Alemão Entre Autobiografia, Documentário E Ficção**. Juiz de Fora: UFJF, 2019 Disponível em: <http://www.ufjf.br/cinema/files/2018/06/TCC-Jessica-Dias-Barra-versão-final.pdf>

BERG-GANSCHOW, Uta; Heberle, Helge. **Ausbildungen den Filmhochschulen in der Schulentobt das Leben** (Deutsche Film-und Fernsehacademie, Berlin). *In: Frauen und Film*. n. 24., p. 12-20. Rotbuch: Berlin, 1980.

BRAUERHOCH, Annette. **24 June 1974: Launching of Frauen und Film Creates Lasting Forum for Feminist Film Writing and Practice**. *In: A new story of german cinema*. NewYork: Camdem House, 2014.

CÁNEPA, Laura Loguércio. **Cinema novo alemão**. *In: História do cinema mundial*. Fernando Mascarello(org.).Campinas: Papirus, 2006.

ESAEISSER, Thomas. **The Women's Film in Germany**. *In: The New German Cinema* (London: Macmillan, 1989), 183-206

_____. **Touching Base: Women Filmmakers in the 1980s**. *In: Monthly Film Bulletin* (December 1987)

_____. **The Author in the Film: Allegories of the Artist in New German Cinema**. *In: The New German Cinema* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1989), 74-116

FEMINISMS. Gendered Innovations. Disponível em:

<https://genderedinnovations.stanford.edu/terms/feminism.html#:~:text=Difference%20Feminism%20represents%20a%20broad,caring%2C%20feeling%2C%20or%20empathy.> Acesso em: 21/06/22.

FRANK, Miriam. **Feminist Publications in West Germany Today**. *In: New German Critique*, No. 13, Special Feminist Issue (Winter, 1978), pp. 181-194. Duke University Press.

FRAUEN MEDIA TURM. **Female Filmmakers**. Disponível em:

<https://en.frauenmediaturm.de/feminism-germany-second-wave/female-filmmakers/>. Acesso em: 05/10/2019.

FRAUEN UND FILM. Traduzido por Marc Silberman. Disponível em:

<<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/WomCinemaGermany.htm>> Acesso em: Acesso em: 10 de julho de 2018.

_____. **FrauenundFilm: Geschichte**. Disponível em: <<http://www.frauenundfilm.de/?site=geschichte>>. Acesso em: 18 de agosto de 2018.

_____. **FrauenundFilm: Hefte**. Disponível em: <<http://www.frauenundfilm.de/?site=hefte>>. Acesso em: 23 de agosto de 2020.

FRIEDEN, Sandra. **Frauen und Film**. *In: The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Editado por Friederike Ursula Eigler e Susanne Kord. London: Greenwood Publishing Group, 1997, p.182-183.

HAKE, Sabine. **Focusing the Gaze: The Critical Project of Frauen und Film**. *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture*, vol. 5, 1989, p. 19-39.

_____. **German National Cinema**. London and New York: Routledge, 2002.

HANSEN, Miriam. **Messages in a Bottle?** *In: Screen*, Volume 28, Issue 4, 1 Outubro 1987, P. 30–39.

HELKE SANDER, DFFB. **Deutsche Kinemathek Archive**. Disponível em: <https://dffb-archiv.de/dffb/helke-sander> .Acesso em: 20/10/2018.

HILLER, Eva. **Interview mit Claudia Von Alemann**. *In*: Frauen und Film. n. 5., p. 12-20. Movimento Berlin 1975: Berlim, 1975.

KEENE, Judith. **Mothering Daughters: Subjectivity and History in the Work of Helma Sanders-Brahms "Germany Pale Mother (1979-80)**. Film-Historia, Vol. VII, No.1 (1997): 3-12. Disponível em <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.Keene.pdf>. Acesso em: 20/10/2019.

KNIGHT, Julia. **Women and the New German Cinema**. New York: Verso, 1992.

LENNSEN, Claudia. **Women's cinema in Germany**. *Jump Cut*, no. 29, February 1984, pp. 49-50. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/WomCinemaGermany.html>>Acesso em: 10 de julho de 2018.

MANEVY, Alfredo. **Nouvelle vague**. *In*: História do cinema mundial. Fernando Mascarello(org.).Campinas: Papirus, 2006.

MEHL, Frederike. **Die Zeitschrift Courage**. *In*: Digitales Deutsches Frauenarchiv. Julho de 2021. Disponível em: <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/die-zeitschrift-courage>>Acesso em: 24 de abril de 2022.

REED, Rebecca. **Storytelling and Survival in the „Murderer“s House"** **Storytelling and Survival in the "Murderer"s House"**: Gender, Voice (lessness) and Memory in Helma Sanders-Brahms" Deutschland, bleiche Mutter., University of Victoria, 2003. Disponível em. Acesso em: 15/10/2018.

SANDER, Helke. **Interview with Helke Sander**: Open forms. *Jump Cut*, no. 27, July 1982, pp. 46-47. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/HelkeSander.html>>. Acesso em: 08 de maio de 2018.

SHALLNER, Berit. **Die Zeitschrift Frauen und Film**. *In*: Digitales Deutsches Frauenarchiv. Maio de 2022. Disponível em: <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/die-zeitschrift-frauen-und-film#essay-publication>>Acesso em: 10 de junho de 2022.

SILBERMAN, Marc. **Frauen und Film translated by Marc Silberman**. *Jump Cut*, no. 29, February 1984, p. 49-50. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/WomCinemaGermany.html>>Acesso em: 10 de julho de 2018.

SZEMKUS, Lisa. **Bread and Roses**, *In*: Digitales Deutsches Frauenarchiv

2019. Disponível em: <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/akteurinnen/brot-und-rosen>
Acesso em: 8 de setembro de 2020.

Bibliografia complementar:

BUTLER, Judith. **Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista.** *In:* Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Heloisa Buarque de Holanda (Org.) RiodeJaneiro: Bazar do tempo, 2019, p.213-230.

FRAUEN MEDIA TURM. **Women's Liberation Movement in Germany: A Chronicle.** Disponível em: <https://en.frauenmediaturm.de/feminism-in-germany/chronicle-1970ies/>. Acesso em: 12/11/2019.

FRASER, Nancy. **Feminismo, capitalismo e a astúcia da história.** *In:* Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Heloisa Buarque de Holanda (Org.) Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p.25-46

HAPPENING . *In:* ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 10 de Set. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

HARDING, Sandra. **A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista.***In:* Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Heloisa Buarque de Holanda (Org.) Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 121-155

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

Filmes:

DIE AllseitigreduziertePersönlichkeit - Redupers. Direção de Helke Sander. Alemanha: 1977.Basis-Film-Verleih Berlin; ZDF. s/w, (98 Min.)

DIE verloreneEhre der Katharina Blum. Direção de VolkerSchlöndorff e Margarethe von Trotta. Alemanha: 1975.Bioskop-Film GmbH (München);

Paramount-Orion Film Production GmbH (München) e Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Köln). Eastmancolor, Ton. (106 min.)

DEUTSCHLAND bleiche Mutter. Direção de Helma Sanders-Brahms.

Alemanha: 1980. Helma Sanders-Brahms Filmproduktion (Berlin); Literarisches Colloquium Berlin e.V. (Berlin); Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Köln). Cor, (118 min).

DER subjektive Faktor. Direção de Helke Sander. Alemanha: 1981. Helke Sander Filmproduktion GmbH (Berlin); Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (Mainz). Eastmancolor, Mono. (138 min.)

FEMINISTAS: O que elas estavam pensando? Direção de Johanna Demetrakas. EUA: Netflix, 2018. (86 min.).

MITTEN im Malestream. Direção de Helke Sander. Alemanha: 2005. Helke Sander Filmproduktion GmbH (Berlin). Cor e s/w. (92 min.)

SHE's Beautiful When She's Angry. Direção de Mary Dore. EUA: 2014. Cor e s/w. (92 min.)

TUE rechtundscheueniemand- Das Leben der Gerda Siepenbrink. Direção de Jutta Brückner. Alemanha: 1974. DVD, PAL, s/w, 4:3, Mono. (65 min.),