

A voz daquelas que não puderam falar: breve análise da voz documental em *Vicenta*, de Darío Doria

Isadora Ebersol*

Resumo: Este artigo propõe analisar o documentário animado *Vicenta* (2020) de Darío Doria a partir da articulação de seus elementos e estratégias narrativas na construção do discurso documental. O filme retoma o caso de Vicenta Avendaño na busca por autorização para que sua filha pudesse interromper a gravidez fruto de estupro. Aspectos da voz documental indicam que a trajetória de Vicenta em busca de autonomia e inserção social é definida pela conquista da palavra.

Palavras-chave: aborto; Darío Doria; documentário animado; *Vicenta*; voz documental.

Resumen: Este artículo se propone analizar el documental animado *Vicenta* (2020) de Darío Doria a partir de la articulación de sus elementos y estrategias narrativas en la construcción del discurso documental. La película retoma el caso de Vicenta Avendaño y su búsqueda de autorización para que su hija pudiera interrumpir su embarazo a consecuencia de una violación. Aspectos de la voz documental indican que la trayectoria de Vicenta en busca de autonomía e inserción social está definida por la conquista de la palabra.

Palabras clave: aborto; Darío Doria; documental animado; *Vicenta*; voz documental.

Abstract: This article proposes to analyze the animated documentary *Vicenta* (2020) by Darío Doria from the articulation of its elements and narrative strategies in the construction of the documentary discourse. The film takes up the case of Vicenta Avendaño in the search for authorization so that her daughter could terminate her pregnancy as a result of rape. Aspects of the documentary voice indicate that Vicenta's trajectory in search of autonomy and social insertion is defined by the conquest of the word.

Keywords: abortion; Darío Doria; animated documentary; *Vicenta*; documentary voice.

* Universidade Federal de Pelotas, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação. 96030-310, Pelotas, Brasil. E-mail: isadora.ebersol@gmail.com.

Este trabalho faz parte dos desdobramentos da pesquisa de doutorado em Educação realizada com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES.

Submissão do artigo: 30 de abril de 2022. Notificação de aceitação: 7 de julho de 2022.

Doc On-line, n. 32, setembro de 2022, www.doc.ubi.pt, pp. 156-183.

Résumé : Cet article propose d'analyser le documentaire d'animation *Vicenta* (2020) de Darío Doria à partir de l'articulation de ses éléments et stratégies narratives dans la construction du discours documentaire. Le film reprend le cas de Vicenta Avendaño dans la recherche d'une autorisation pour que sa fille puisse interrompre sa grossesse à la suite d'un viol. Des aspects de la voix documentaire indiquent que la trajectoire de Vicenta en quête d'autonomie et d'insertion sociale se définit par la conquête de la parole.

Mots-clés: avortement ; Darío Doria ; documentaire animé ; Vicenta ; voix documentaire.

Introdução

Vicenta é um documentário argentino dirigido por Darío Doria, que conta a peregrinação de Vicenta Avendaño para conseguir autorização para que sua filha, portadora de deficiência intelectual, possa interromper a gravidez fruto de estupro. Lançado em 2020, em meio às grandes mobilizações e pressão legislativa pela legalização e descriminalização do aborto na Argentina, o filme retoma o caso de 2006 que havia tido ampla midiatização na época, mas que caiu no esquecimento logo após o pedido pela interrupção ser negado. É por esse motivo que, como conta Doria¹, o diretor resolveu produzir o documentário. Partindo de um caso particular, o filme lança luz sobre a atuação de um sistema político que tem suas bases em uma estrutura patriarcal, no interior da qual as mulheres pouco ou nunca têm voz, e que frequentemente age indissociado de dogmas religiosos e morais (que partilham dessa mesma estrutura patriarcal) dificultando às mulheres o acesso a direitos já garantidos em lei. O engessamento dessas estruturas frente a casos como o de Vicenta Avendaño parece ser tema do filme, que trabalha também as noções de tempo e de urgência, de imobilidade *versus* mobilidade, de emudecimento/silenciamento, dentre outras, presentes na articulação narrativa do filme.

Este artigo propõe, portanto, uma breve análise das estratégias narrativas e discursivas adotadas no documentário *Vicenta*, compreendendo, aqui, que todo filme funciona como um texto dentro do qual se articulam signos que, em sua totalidade, constituem aquilo que Bill Nichols (2005a; 2005b) chama de *voz*. Por *voz* não me refiro apenas à voz falada ou a banda sonora, mas, de modo ampliado, à articulação de todos os elementos e meios disponíveis em um filme que permitam a ele transmitir seu ponto de vista particular sobre o mundo histórico. O conceito de *voz do documentário*, assim como compreendido por Nichols, refere-se a “algo semelhante àquele padrão inatingível formado pela interação de todos os códigos de um filme e se aplica a todos os tipos de documentário” (Nichols, 2005b: 50). Embora o conceito de voz esteja ligado ao estilo do filme, Nichols fala de algo mais restrito e particular que o estilo e também a uma certa “lógica informativa” que orienta a organização do material imagético e sonoro assim como orienta, em última instância, uma leitura preferencial do documentário.

1. Ver em: <https://apostiladecinema.com.br/entrevista-dario-doria/>.

Para que possamos compreender os documentários como portadores de uma voz ou de um ponto de vista particular que produz asserções sobre o mundo histórico, é necessário também que eles sejam compreendidos como representações desse mundo e não como reproduções. No caráter de representação, os documentários “tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social” (Nichols, 2005a: 73) e isso insere uma dimensão ética aguda sobre como essa voz se conecta à esfera social. Tendo isso em mente, procuro compreender quais são as mensagens subjacentes de *Vicenta*, ou seja, o que a articulação de seus meios e de seus elementos parece dizer e como isso pode ser pensado em uma tradição representativa que frequentemente suprime ou oblitera a voz das mulheres, em especial daquelas em situação de vulnerabilidade social.

Utilizando como método a análise fílmica, foram selecionados alguns elementos do filme e recursos narrativos que direcionaram a análise aqui proposta, dentre eles a relação entre a imagem em *live action* e a imagem animada e a *mise-en-scène* construída a partir desta relação, a imobilidade das personagens de massa de modelar e, por fim, a voz *over* e a narração em segunda pessoa. A última parte do texto dedica-se a pensar a totalidade da enunciação da voz documental concluindo que *Vicenta* se encontra (e é posta) fora do discurso e da dimensão da linguagem e que o caminho percorrido pela personagem é fundamentalmente marcado pela conquista da palavra como forma de busca de autonomia e inserção social.

A voz coletiva: o contexto da luta pela descriminalização e legalização do aborto na Argentina a partir dos anos 2000 e o caso de Vicena Avendaño

O ano de lançamento do filme de Doria é também um marco na história dos direitos humanos argentinos, assim como é fruto de um longo processo de organização das mulheres argentinas, no que toca, principalmente, aos direitos sexuais e reprodutivos. No dia 30 de dezembro de 2020 o senado aprovou a Lei de Interrupção Voluntária de Gravidez, que possibilita o aborto legal, seguro, gratuito e de forma voluntária para as mulheres e pessoas com capacidade de gestar até a 14ª semana de gestação, sem restrições. A lei, que foi promulgada pelo presidente Alberto Fernández em 14 de janeiro de 2021 e entrou em vigor no dia 24, determina que a interrupção da gestação deva ser realizada até dez dias depois de solicitada e segue sendo permitida, mesmo após a 14ª semana, em casos de gestação fruto de violação ou em casos em que a gravidez acarreta risco de vida ou à saúde integral – física e mental - da gestante (Lei n. 27610, 2020).

María Alicia Gutiérrez (2019) destaca a tarefa importante de reconhecer o legado histórico ao falar sobre os movimentos feministas recentes, que antes de serem espontâneos, são produtos de um grande caminhar subterrâneo coletivo que “foi sendo gestado de modo rizomático no conjunto do país, regionalmente e a nível

global através dos anos” (Gutiérrez, 2019: 36, *tradução minha*)². Valentina Avelluto (2019) refere-se a estes movimentos como parte de um trabalho silencioso – ou silenciado – de longa data na construção de uma força subterrânea que rompeu as barreiras do silêncio na potência do encontro, nas vozes das ruas e no grito dos ausentes.

Uma dessas vozes silenciosas – ou silenciadas – foi a de Vicenta Avendaño, personagem título do documentário de Doria. Em 2006, Vicenta levou ao hospital sua filha Laura, de 19 anos, pois ela reclamava de dores no estômago. As dores que Laura sentia eram decorrentes de uma gravidez de aproximadamente 14 semanas, fruto de abuso sexual praticado por um tio. Laura possui deficiência intelectual e testes psicológicos confirmaram que tinha idade mental de uma menina de 8 anos na época em que foi violentada. Pobre, analfabeta e moradora de Guernica, periferia de Buenos Aires, Vicenta precisou largar o emprego para percorrer diariamente as diversas instâncias, órgãos públicos e hospitais, chegando até a Suprema Corte de Buenos Aires a fim de conseguir autorização do Estado para que Laura pudesse abortar.

Na narrativa, esses tempos mortos de “ir e vir” proliferam na forma de longos planos de Vicenta e suas filhas no transporte público. Imagens noturnas, cores frias e fotografia dessaturada dão o tom melancólico e reflexivo a estas sequências. Embora nada de significativo aparentemente esteja acontecendo dentro do plano e as personagens sigam com olhares distantes e sempre imóveis (como estarão, física e simbolicamente durante todo filme), são momentos privilegiados pela narrativa porque materializam os tempos mortos da espera, fundamentalmente porque a espera, nesse caso, violenta mais a cada instante que se passa sem uma resposta e imobiliza as personagens em um emaranhado de burocracias ineficientes e prolixas. São frequentes os planos em que as personagens são reenquadradas pelas janelas do trem, como se aquele momento fosse um recorte deslocado de suas vidas e como se o tempo estivesse pausado para elas enquanto observam, imóveis, o mundo seguir em movimento lá fora (figura 1).

As sequências de lentos *travellings* laterais transformam corredores administrativos em labirintos inóspitos e cenários abarrotados de pastas e papéis materializam na forma fílmica a contradição das estruturas públicas que o caso evidencia: se por um lado a situação exige a urgência de ações e de respostas das autoridades, por outro ela esbarra na lentidão e na rigidez de um sistema que tem seu próprio tempo, descolado da vida concreta de quem dele necessita. Essa desconexão entre as necessidades da vida humana e o tempo institucional também está presente na narração em *voz over* que, por vezes, faz a leitura protocolar, em tom rígido e distanciado de decisões, pareceres e sentenças que parecem incompreensíveis e punitivas e, por outras, dirige-se diretamente à Vicenta na segunda pessoa, em tom empático e pesado. As contradições de todo um sistema que parece operar a partir da sua própria vontade estão presentes nesses contrastes.

2. No original “[...] *Se fue gestando de modo rizomático en el conjunto del país, la región y a nivel global a través de los años.*”



Figura 1: Vicenta enquadrada pela janela do trem enquanto percorre várias instâncias em busca de autorizações. Fonte: Captura de tela do filme.

Mesmo amparada legalmente pelo artigo 86, inciso 1 e 2 do código penal argentino de 1921 (Lei n. 11.179, 1921) que permite o aborto tanto em casos de risco de vida para a gestante, como em casos de gestação decorrente abuso sexual praticado contra mulher com deficiência intelectual, Vicenta teve o pedido negado nas vésperas da realização do procedimento, com a justificativa, dada pela equipe médica, de que a idade gestacional já estava avançada. O caso teve ampla divulgação midiática na época e dividiu opiniões a favor e contra a interrupção da gravidez.

“*Felizmente, existem mais vozes*”³. É com estas palavras, que serão repetidas outras vezes ao longo do documentário, que a voz *over* anuncia o instante em que o caso de Vicenta Avendaño deixa de ser apenas um expediente médico, administrativo e judicial individual e passa a integrar mais fortemente o debate público e político em torno da interrupção da gravidez, após um jornalista divulgar o caso e ele ganhar repercussão na mídia. Vicenta, sua filha mais velha, Valéria, e Laura são jogadas “no olho do furacão” tal como descreve a voz *over*. A imagem que o filme constrói aqui começa com as personagens desfocadas, quase como espectros, uma massa informe e abstrata fixa ao redor da qual voluteiam pessoas segurando cartazes com dizeres diversos: “*Salvemos la vida*”, “*Apoyas el aborto, porque no sos vos el que muere*”, “*Aborto es matar*”, “*Aborto legal*” “*La maternidad será deseada o no será*”⁴. Aos poucos tudo aquilo que as rodeia se torna, por sua vez, uma massa indiscernível em movimento, enquanto elas entram em foco (figura 2).

3. *Vicenta* (2020), de Darío Doria, 30 min 42 seg.

4. “Vamos salvar a vida”, “Você apoia o aborto, porque não é você quem morre”, “Aborto é matar”, “Aborto legal” “A maternidade será desejada ou não será”, *tradução minha*.



Figura 2: Vicenta e suas filhas no centro de protestos contra e a favor do aborto. Fonte: captura de tela do filme.

Essa cena constrói como que um retrato da condição das personagens ao longo da narrativa, porque embora tudo se mova a sua volta, elas, como centro desse furacão, permanecem imóveis. Embora possamos ouvir ruídos de muitas vozes, nenhuma é de Vicenta, nem de suas filhas, que seguem silenciosas. O lugar que ocupam é aquele de quem não detém a palavra: ela está na mão de (tantos) outros, assim como seu destino.

Para além dessa cena, essa posição de silenciamento e imobilidade em que Vicenta e suas filhas ocupam é construída de forma consciente pela narrativa a partir da articulação de diversos elementos, dentre os quais elegi alguns que conduzirão as análises ao longo do texto. Essa é uma posição incômoda que pode causar no espectador certo mal estar ao mesmo tempo em que pode ser efetiva em conduzi-lo pelas sensações de impotência e de enclausuramento enfrentadas na vida real por Vicenta em sua jornada na busca por justiça. No entanto, devemos ter no horizonte uma posição crítica a respeito dessas escolhas narrativas, afinal, em que medida elas poderiam representar um novo silenciamento das vozes dessas mulheres?

Quando ainda se encontram no meio daquele movimento caleidoscópico de vozes, placas, luzes e pessoas, a voz *over* dirige-se a elas: “*Uma luta velha que vocês não escolheram, as escolhe como centro nesses dias*”. E continua: “*Vozes a favor, vozes contra, crenças, convicções e vocês no olho do furacão. Em um centro que não escolheram, mas do qual não conseguem se mover no momento, porque faz falta uma decisão, uma palavra que permita ou proíba*”⁵. O caso de Vicenta acontecia em meio a intensificação dos debates em torno do Projeto de Lei pela Interrupção Voluntária da Gravidez (IVE, em espanhol) que foi elaborado coletivamente em 2006 e apresentado pela primeira vez na Câmara de Deputados da Argentina em 2007. Elas não escolheram, mas a partir daquele momento, faziam parte de uma história, essa “velha luta” que não começava e nem acabava com elas.

O debate em torno da descriminalização e legalização do aborto já vinha sendo feito pelos movimentos de mulheres do país há algumas décadas. A Campanha Nacional Pelo Direito ao Aborto Legal, Seguro e Gratuito recuperou parte dessa história quando surgiu em 2005, a partir das sementes plantadas nos Encontros Nacionais

5. Vicenta (2020), de Darío Doria, 38 min 34 seg.

de Mulheres de 2003 e 2004, acontecidos respectivamente nas cidades de Rosário e Mendoza, na Argentina⁶. A formalização do projeto, no entanto, é só uma das estratégias da Campanha, que aposta na “Educação sexual para decidir, contraceptivos para não abortar e aborto legal para não morrer”⁷. A legalização do aborto exige que o Estado garanta o acesso universal e gratuito à prática segura de interrupção da gravidez e disponibilize informações confiáveis, com base científica e não pautadas por preceitos morais ou crenças religiosas. Já a descriminalização visa garantir que toda gestante que deseje abortar, assim como os profissionais que garantam a prática, não sejam penalizados, pois o aborto deixa de ser um delito criminal⁸.

Os lenços (ou *pañuelos*) verdes se tornaram símbolo da Campanha e por isso suas grandes manifestações e vigílias, amplificadas pelos movimentos recentes do *Ni Una a Menos* (nem uma a menos, em espanhol), ficaram conhecidas como Maré Verde. O lenço verde ressignifica o legado histórico dos movimentos de mulheres argentinas, pois traz ao centro a referência aos lenços brancos usados pelas Mães da Praça de Maio e as Avós da Praça de Maio, ambas associações de mulheres que buscavam os filhos e netos desaparecidos durante a ditadura militar no país (1976-1983) e que tiveram papel central na recuperação da memória do período militar e na luta pela responsabilização dos culpados dos desaparecimentos (Aguilar e Rojas, 2020).

A trajetória acumulada de luta dos movimentos feministas e de mulheres ganhou projeção internacional pelo menos desde 3 de junho de 2015 quando o coletivo *Ni una a menos* convocou sua primeira marcha em denúncia ao femicídio e à violência que explora e atenta cotidianamente contra a vida, o corpo e a autonomia das mulheres. Ao pedir “nenhuma a menos, viva nos queremos” o movimento ganhou a voz das ruas e referendou, assim como fortaleceu os Encontros Nacionais de Mulheres, movimentos plurais e autogestados que já ocorriam anualmente desde o período da redemocratização, nos anos de 1980, e que foram escolas de formação política, como identifica Gutiérrez (2019). Segundo Avelluto (2019), depois do “batismo das ruas” com o *Ni una a menos*, que marcou um antes e um depois na história recente do país, os movimentos feministas não pararam de crescer ao ponto de consolidarem-se como “[...] um dos atores mais dinâmicos contra a restauração neoliberal em curso” (Avelluto, 2019: 28. *Tradução minha*)⁹

Em outubro de 2016 o coletivo iniciou o movimento de greve de mulheres com a chamada *#NosotrasParamos*, em reação aos crescentes casos de femicídio no país, dentre eles o de Lucia Pérez, de 16 anos, que foi drogada, estuprada e empala-

6. Ver em: <http://www.abortolegal.com.ar/about/>.

7. Na página oficial da campanha o grupo estima que a cada ano na Argentina cerca de 500 mil mulheres recorrem a abortos clandestinos e que desde dezembro de 1983 mais de 3000 mulheres morreram em decorrência de abortos inseguros, o que demonstra que mesmo a criminalização não impede a prática da interrupção da gravidez, só a torna insegura e perigosa para as mulheres, especialmente as mulheres pobres. ver: <http://www.abortolegal.com.ar/about/>.

8. Desde 2020 outros países da América Latina descriminalizaram o aborto, como o México em 2021, o Equador em 2022 em casos de estupro e a Colômbia, que descriminalizou o aborto até a 24ª semana de gestação, também em 2022.

9. No original: “[...] como uno de los actores más dinámicos contra la restauración neoliberal en curso.”

da em Mar del Plata, vindo a falecer ao não resistir à dor e aos ferimentos causados pela agressão. O caso de Pérez, a gota que faltava em um mar de violência e exploração, foi o que impulsionou a maré que viria a seguir. As Greves Internacionais de Mulheres convocadas para o dia 8 de março se intensificaram em 2017 e 2018, em atenção às condições de trabalho das mulheres e sua posição na lógica capitalista, que se apropria dos seus corpos e da sua capacidade produtiva/reprodutiva, ao mesmo tempo que as desvaloriza. A agenda de lutas que congrega demandas e evidencia a precariedade da condição comum rapidamente internacionalizou e massificou o movimento e ele se tornou um grande propulsor do debate público e da mobilização política no contexto latino-americano, com ampla capacidade de politização de temas tabus como o aborto.

O caso de Vicenta e Laura é emblemático, pois evidencia a dificuldade que as mulheres enfrentam para terem acesso aos seus direitos, mesmo quando eles já estão formalmente garantidos. As punições para quem pratica o aborto vão muito além das criminais e institucionais. Mesmo em países em que a prática é permitida por lei, dentro dos casos e especificidades estabelecidas na legislação de cada lugar, o acesso é permeado por coerções, constrangimentos e desinformação que atuam em níveis morais, sociais, simbólicos e religiosos visando impedir ou dificultar o acesso e/ou a tomada de decisão por parte da mulher que deseja abortar. No caso de Vicenta e sua filha, como de outras mulheres, o contexto de extrema vulnerabilidade social em que se encontram potencializa a violência institucional que sofreram ao terem seu direito negado, assim como produz diversas outras violências no processo. Laura sofre pelo menos duas violências de natureza misógina: a violência sexual da qual primeiramente foi vítima, fruto de uma cultura patriarcal e heteronormativa que dá aos homens livre acesso aos corpos femininos e, posteriormente, a violência física, psicológica e moral, de base também patriarcal, a qual foi submetida pelo poder público, que deveria defendê-la. Por patriarcado, compreendemos aqui, a partir de Heleieth Saffiotti (2011), um tipo de relação hierárquica de dominação-exploração de base material que, para além da esfera privada, dá aos homens direitos sexuais sobre as mulheres e invade todos os espaços da sociedade e suas instituições. Casos como o de Vicenta e sua filha não são retratos de uma situação já superada e nem mesmo a garantia formal conquistada em 2020 na Argentina garantirá que o acesso à interrupção da gravidez seja livre de coerções e repressões, que são vivenciadas pelas mulheres como atualizações das violências já sofridas.¹⁰

10. Em agosto de 2020 um caso muito parecido com o vivenciado por Laura ganhou os noticiários do Brasil. Uma menina de 10 anos de idade, moradora do estado do Espírito Santo, descobriu que estava grávida de seu tio, que a estuprava repetidamente desde, pelo menos, os 6 anos de idade. A menina desejava realizar a interrupção da gravidez e sua representante legal também autorizou o procedimento, única exigência para esse caso. O hospital, no entanto, alegou não ter capacidade técnica para realizar a interrupção devido a idade gestacional avançada, justificando a decisão com base na normativa do Ministério de Saúde que caracteriza o abortamento como sendo a interrupção da gravidez ocorrida até a 22ª semana de gestação e peso máximo fetal de 500 gramas (Norma Técnica Atenção humanizada ao abortamento, 2014: 29). O código penal brasileiro (Decreto-lei n. 2.848, 1940) permite o aborto, em caráter de exceção, em caso de estupro e para salvar a vida da gestante desde 1940, ou em caso de feto anencéfalo conforme decisão do Supremo Tribunal Federal em 2012. Mesmo com essas previsões, o país carece de lei específica que regulamente o aborto e os procedimentos são orientados

A censura pública às mulheres e aos médicos está no cerne da estrutura patriarcal e punitivista que, para Saffiotti (2011: 58) “[...] representa uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência”. Para que se mantenham, as bases materiais do patriarcado e sua estrutura de exploração-dominação necessitam fundamentalmente da articulação entre a desvalorização (principalmente salarial, mas não somente) do trabalho da mulher e do controle de sua sexualidade e capacidade reprodutiva, um único fenômeno que se apresenta em duas faces, conforme aponta Saffiotti. Na análise do desenvolvimento capitalista de Silvia Federici (2017) a autora aponta esses dois eixos como fundamentais para que o capitalismo pudesse se estabelecer - junto ao processo de expansão colonial e expropriação de terras que o globalizou. Retomando o conceito de acumulação primitiva de Karl Marx, Federici demonstra como essa nova forma de organização do trabalho e das riquezas apropriou-se dos corpos e capacidade reprodutiva das mulheres para a reprodução da força de trabalho, ou seja, para a produção de novos trabalhadores para o Estado, processo que foi complementar à exclusão das mulheres do campo do chamado trabalho produtivo (aquele que produz bens de consumo) e assalariado, relegando-as ao trabalho doméstico não remunerado. O poder soberano ao corpo feminino e a capacidade reprodutiva da mulher é, portanto, um dos eixos essenciais da manutenção e sustentação do poder capitalista moderno que agiu historicamente para retirar das mãos das mulheres – e criminalizar - os conhecimentos ancestrais de controle de natalidade e de seus corpos. A imposição à maternidade é também uma das formas de encerramento da mulher na esfera doméstica que transforma a família nuclear em “lugar para a produção da força de trabalho” (Federici, 2017: 188) e uma das principais instituições de controle feminino.

Casos como os de Vicenta e Laura são nevrálgicos para compreender como atuam alguns setores da sociedade no que tange aos direitos sexuais e reprodutivos das mulheres. As garantias formais são um passo fundamental, mas não estão livres de retrocessos¹¹. É por isso que, como propõe a Campanha Nacional Pelo Direito

apenas segundo normativas editadas pelo Ministério da Saúde, que não têm força de lei. Por esse motivo, mulheres e meninas que optam pela interrupção da gravidez no Brasil, mesmo dentro dos casos previstos, enfrentam situação de insegurança jurídica e estão mais expostas a constrangimentos, coerções e exigências não cabíveis, como a apresentação de boletins de ocorrência, exame de corpo de delito e autorização judicial em casos de estupro, o que não configura exigência para a interrupção em nenhuma lei. Para realizar a interrupção, a menina precisou viajar para outro estado, após ter o procedimento autorizado pela justiça, ainda que não seja necessária autorização judicial em casos de abortamento motivado por violência sexual. Posteriormente, dados sigilosos dela e do hospital onde estaria internada foram criminosamente divulgados por uma militante de extrema direita antiaborto, o que motivou protestos de grupos religiosos e grupos autodenominados “pró-vida” no local, incluindo a tentativa de invasão ao hospital e hostilização da equipe médica. Ver em: <https://g1.globo.com/es/espírito-santo/noticia/2020/08/17/os-crimes-que-sara-giromini-pode-ter-cometido-ao-divulgar-nome-de-crianca-vitima-de-estupro.ghtml>.

11. Recentemente, em junho de 2022, a Suprema Corte dos Estados Unidos derrubou a decisão conhecida como “Roe contra Wade”, de 1973, que há quase 50 anos garantia o direito ao aborto no país. Embora não tenha tornado a prática ilegal de imediato, o novo julgamento torna os estados livres para decidir se proíbem ou autorizam o procedimento, o que pode levar muitos estados de maioria conservadora a proibirem por completo a interrupção da gravidez em seus territórios.

Ver em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/06/24/aborto-nos-eua-entenda-o-que-era-a-decisao-que-garantia-direito-ao-procedimento-e-como-foi-derrubada.ghtml>

ao Aborto Legal, Seguro e Gratuito na Argentina, a discussão precisa permear as estruturas sociais, o debate público e a educação. A conquista dos direitos precisa vir acompanhada de uma vigilância constante. Em tempos de crise, essa vigilância precisa ser recrudescida, precisamente porque “[...] a base material do patriarcado não foi destruída, não obstante os avanços femininos [...]” (Saffiotti, 2011: 106) e essencialmente porque a natureza do patriarcado continua a mesma. Após entrar em vigor em janeiro de 2021 a lei sofreu tentativas de suspensão através de medidas liminares e cautelares¹², diversas denúncias para que seja declarada inconstitucional, desigualdades de acesso ao procedimento e falta de campanhas maciças de informação¹³.

A história de Vicenta Avendaño é congruente ao início de um caminhar coletivo, que tem como chão uma luta antiga, subjacente a esse caminhar. “*Por sorte existem outras vozes*”¹⁴, narra mais uma vez a voz *over* do documentário, na sequência que mostra o encontro de Vicenta com um grupo de mulheres ativistas que ajudaram a realizar a interrupção da gravidez de Laura de forma autônoma e posteriormente a auxiliaram quando decidiu processar internacionalmente o Estado Argentino no Comitê de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas. Em 2011 a ONU condenou o Estado Argentino por violar o direito ao aborto legal e seguro de Laura, entendendo que a obrigação imposta de continuar a gravidez causou grande sofrimento físico e moral à jovem. O sofrimento foi agravado pela sua condição como deficiente, constituindo fato cruel e desumano, além de prática discriminatória, causado pela omissão do Estado, e que resultou em violação ao direito à vida de Laura. Enquanto filme, “Vicenta funciona como um arquivo artístico da dimensão coletiva do que foi vivido, do que foi combatido” (Gaumet e Rubin, 2021: 142, *tradução minha*)¹⁵. É preciso enfatizar a dimensão que toma aqui o aspecto do coletivo, tanto no documentário, quanto no próprio fato histórico, embora não seja o eixo central de análise do texto. O encontro com estas outras vozes, com mulheres militantes com “*muita luta nas costas*”¹⁶, como evidencia a narração, e a dinâmica do coletivo também representa o ponto de virada em que Vicenta toma a palavra no filme (mesmo que em terceira pessoa e sempre representada pela voz *over*, aspecto que iremos aprofundar em seguida) reiterada também por outros aspectos técnicos, como a mudança na fotografia que ganha tons menos soturnos e cores mais saturadas. A história pessoal e individual (encarnada nos corpos de Vicenta e de Laura, através

12. Ver em: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-estado-nacional-apelara-el-fallo-de-un-juez-que-ordeno-suspender-la-ley-de-interrupcion#:~:text=Voluntaria%20del%20Embarazo-,El%20Estado%20nacional%20apelar%C3%A1%20el%20fallo%20de%20un%20juez%20que,14%20de%20enero%20de%202021.> e também em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/01/29/juiza-suspende-lei-do-aborto-em-provincia-da-argentina.ghtml>

13. Ver em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2022/01/12/um-ano-apos-a-legalizacao-do-aborto-na-argentina-a-mudanca-e-lenta.htm>.

14. Vicenta (2020), de Darío Doria, 47 min 45 seg.

15. No original: “*Vicenta funciona como un archivo artístico de la dimensión colectiva de lo vivido, de lo luchado.*”

16. Vicenta (2020), de Darío Doria, 47 min 51 seg.

dos quais operam os diferentes eixos materiais de opressão) ganha espessura política; a voz de Vicenta se torna voz coletiva e, em um segundo momento, na dimensão filmica, a voz é voz que narra e que soma-se a outras no debate social.

A diluição do traço reflexo e a relação entre imagem *live action* e imagem animada

A primeira e talvez a mais evidente escolha técnica e estilística com implicações narrativas em *Vicenta* se dá ao produzir um documentário que não trabalha com a imagem na sua forma reflexa; em outras palavras, escolheu-se trabalhar com um conjunto de procedimentos estilísticos que se aproximam da imagem animada e que, como característica, provocam a diluição do *traço reflexo* na imagem, utilizando aqui a concepção de Ramos (2008), enquanto marca do mundo registrada pela máquina-câmera e pela presença do sujeito da tomada.

Vicenta é um filme que reconstitui fatos passados através da encenação. Entretanto, em vez de estabelecer essa encenação com os atores sociais do próprio caso ou atores profissionais, são bonecos tridimensionais de massa de modelar que dão vida à história e que encarnam Vicenta, Laura, Valéria, os médicos, os juristas e os demais personagens que nos permitam compreender os meandros do caso, para além das imagens jornalísticas veiculadas na época ou das inúmeras sentenças, decisões judiciais e pareceres médicos registrados.

A decisão de trabalhar com bonecos em miniatura e cenários construídos em maquetes, ao invés de atores sociais, resolve uma questão ética muito sensível ao caso, que é preservar Vicenta e sua família da exposição que o filme inevitavelmente traria, mas também da situação de reviver o fato doloroso. Resolve também a falta de imagens do passado que, para além das imagens jornalísticas, pudessem gerar uma aproximação maior e mais emocional com o caso, pela perspectiva de Vicenta. No entanto, mais do que isso, essa escolha narrativa que coloca bonecos no centro de uma reencenação de fatos históricos desloca o modo de representação habitualmente utilizado no documentário, por consequência o estatuto das asserções produzidas pelo filme também é deslocado:

O ponto de nosso argumento é que os enunciados utilizados pelas imagens-câmera para asserir possuem um estatuto completamente diferenciado (singular, portanto) dos enunciados assertivos feitos através de linguagem escrita, oral, ou daqueles que são acompanhados por representações pictóricas. (Ramos, 2008: 77)

O filme também mistura enunciações de categorias diferentes, algumas próprias do documentário, como a voz *over* e as imagens de arquivo, e outras que se aproximam da animação, como os personagens e cenários. O que torna a voz documental em *Vicenta* muito particular é o encontro entre essas categorias no interior de

um filme que é indexado como documentário, ou seja, que se apresenta enquanto um filme que fala sobre o mundo histórico e é assim recebido e aceito pelo espectador. Conforme concebe Fernão Ramos (2008: 74), o documentário é “uma narrativa que estabelece asserções sobre o mundo e que tem geralmente no horizonte, mas não necessariamente, a ancoragem de asserções em situação da tomada” e que também parte de uma intenção clara dos autores em produzir um documentário, direcionando dessa forma a sua recepção. O fato de *Vicenta* se aproximar da estética da imagem animada em nada muda a sua indexação como documentário, na medida em que era essa a intenção dos seus autores e que essa intenção se efetiva na recepção do filme que, inclusive, conta com participações em festivais tradicionais de filmes documentários¹⁷ desde a sua estreia em 2020.

Ainda que as asserções feitas pela imagem animada e as feitas pela imagem *live action*¹⁸ na situação da tomada produzam enunciados de natureza e estatutos divergentes, a relação entre estes dois campos aparentemente distintos é antiga e vem construindo cooperações e hibridismos desde pelo menos as primeiras décadas do século XX, ainda no cinema mudo. *The Sinking of the Lusitania* (1918), de Winsor McCay, já usava a animação como forma de reconstrução do passado histórico e foi considerado por alguns teóricos como o primeiro documentário animado (Martins, 2008; Serra, 2017). Os documentários animados enquanto *corpus* filmico com certa unidade e especificidade teórica, no entanto, vêm ganhando relevância principalmente a partir da década de 1990, favorecendo, inclusive, debates e análises de documentários animados a partir do arcabouço teórico e conceitual tanto do documentário quanto da animação. O sucesso de produções como *Ryan* (2004), *Valsa com Bashir* (2008), dentre outras, contribuiu para a expansão desse tipo de produção e da sua circulação em festivais, principalmente a partir do início dos anos 2000.

Conforme observa Serra (2017: 11) em sua tese de doutorado sobre os documentários animados, “o hibridismo entre animação e documentário promove uma tensão proveniente da contrariedade entre essas duas partes” já que documentário e animação são formas narrativas vistas como opostas. Em parte essa oposição se dá porque tradicionalmente relacionamos estas duas formas narrativas a objetivos e conceitos divergentes. Enquanto a narrativa animada remete à construção/fabricação de uma realidade ficcional e de um universo fantasioso, até mesmo infantil, na tradição documentária predomina uma relação intensa com a ideia de objetividade e com conceitos complexos como realidade e verdade. O uso de bonecos e de maquetes em narrativas não ficcionais, portanto, complexifica o estatuto dessas narrativas, ao mesmo tempo em que assume e evidencia o caráter construído de todos os filmes.

17. *Vicenta* participou da seleção oficial do Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade / It's All True*, em sua 26ª edição, ocorrida no Brasil em 2021, ocasião em que ganhou a Menção Honrosa na competição internacional de longas e médias-metragens. Ganhou também o Prêmio Internacional da Crítica FIPRESCI no Dok Leipzig, Festival Internacional de Documentário e Animação de Leipzig, na Alemanha em 2020, e acumula outras participações em festivais como o Hot Docs - Festival Internacional Canadense de Documentários e o Festival Tempo na Suécia, ambos em 2021.

18. Termo comumente usado no campo cinematográfico que designa imagens gravadas com a mediação da câmera e utilização de pessoas, atores, objetos e cenários reais, em diferenciação à imagem animada, que utiliza técnicas diversas de animação para a recriação artificial de movimento.

Ainda que a ideia primária aqui não seja categorizar *Vicenta* em um tipo específico de filme ou gênero de filmes, é necessário estabelecer as aproximações e distanciamentos que ele estabelece com a estilística da animação e com as tradições do documentário na medida em que implicam em estratégias narrativas muito particulares e uma relação muito particular, também, com a imagem em *live-action*.

No caso de *Vicenta*, a animação precisa ser entendida dentro de suas particularidades e a partir de um sentido mais amplo, já que o filme (pelo menos em sua maior parte) não faz uso da animação enquanto conjunto de técnicas que possibilita a recriação artificial do movimento. O tipo de construção cênica e de personagens em *Vicenta* se assemelha ao estilo frequentemente adotado pelo *stop motion*¹⁹. Entretanto, seu cinema parece ser de captação direta. Em primeiro lugar porque personagens e cenários permanecem estáticos e as mudanças temporais e os movimentos se dão exclusivamente por meio de movimentos de lente e de câmera, como *zooms*, *travellings* e panorâmicas. Estes movimentos não são recriados artificialmente ou produzidos através de manipulação digital, com raras exceções, mas sim captados diretamente na cena. A animação, portanto, não é da ordem do movimento ou da técnica, mas da intenção de “dar vida” (do verbo em Latim *animare*) a algo inicialmente inanimado, bem como das aproximações em caráter de estilo e estética a partir da cenografia e dos personagens. Deriva, também, da intenção de se aproximar e reconstruir algo para o qual não se tem imagens. Uma linguagem muito parecida foi utilizada em *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh. Através da interação entre bonecos de argila estáticos e imagens de arquivo, Panh busca suprir uma lacuna da história cambojana, assim como da sua própria história, como parte do processo de se aproximar – ao mesmo tempo em que se distancia – dos horrores que viveu na infância. Panh parte da busca por uma imagem ausente do genocídio do povo cambojano pelo Khmer Vermelho, entre os anos de 1975 e 1979, e termina por produzir a *imagem de uma busca* que afirma a ausência como necessária para dar conta de representar aquilo que é da ordem do indizível. A animação enquanto técnica também está ausente, mas seu sentido está em dar vida àquilo que parece nunca ter existido, a não ser na memória e na subjetividade de quem viveu, tanto pela ausência de registros, quanto pela impossibilidade de representação total que a barbárie impõe.

Tanto em *A imagem que falta* quanto em *Vicenta* há uma interação dos bonecos de massa de modelar/argila e de outros elementos cênicos estáticos com a imagem *live action* e com a fotografia. Em ambos os casos essa interação evidencia uma diferença, uma distância que se estabelece entre estes modos de representação, ao mesmo tempo em que propositalmente ocupam o mesmo espaço cênico. Partilham de uma mesma natureza, no sentido de que ambas são representações de um mundo, construções e fabricações, mas carregam cada qual uma distância mediada entre si e entre elas e o mundo histórico, distância esta que em alguns momentos se atenua e

19. Técnica de animação artesanal em que diversos materiais podem ser utilizados para criar os elementos que compõem a imagem e que serão depois animados quadro a quadro. É produzida através de fotografias sucessivas, com pequenas mudanças de posição dos objetos entre elas. Quando as fotografias são postas em sequência e a uma certa velocidade, dão ilusão de movimento aos elementos cênicos.

em outros se intensifica. Em *Vicenta* vemos essa interação ocorrer com as imagens de arquivo, trechos de reportagens da época em que ocorreu o caso. Diferente da tradição documentária, em que geralmente imagens de arquivo – em especial as jornalísticas - são trazidas para a narrativa a fim de que sirvam como uma voz de autoridade ou de comprovação dos fatos, na forma como são introduzidas no filme elas se tornam parte dos elementos cênicos. Elas partilham a diegese com os bonecos ao serem exibidas em pequenos televisores de massa de modelar (figura 3). A impressão de autoridade que a imagem *live-action* parece carregar, dessa forma, fica diluída ou, ao menos, diminuída, frente ao espaço dividido com a cenografia de traços não realistas que homogeneiza, de certa forma, estes modos de representação. Com isso, o filme evidencia o caráter construído/fabricado dos discursos produzidos pelas imagens, inclusive e principalmente as imagens jornalísticas que tradicionalmente carregam estatuto de objetividade e verdade. Esse mundo miniaturizado e não realista dá ao espectador a consciência do artifício enquanto atesta sua própria construção, em vez de tentar escondê-la.

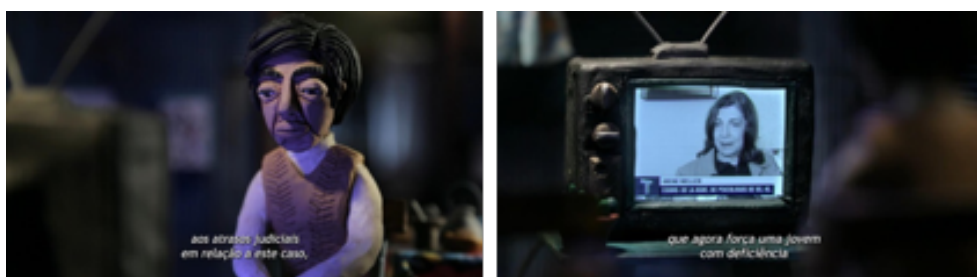


Figura 3: Vicenta assiste às imagens de arquivo que são exibidas em televisores de massa de modelar. Fonte: captura de tela do filme.

Ainda que pareça ser uma decisão narrativa sem grande relevância, ela também produz um importante deslocamento de perspectiva dentro do filme. Esse deslocamento nos coloca, enquanto espectadores, ao lado de Vicenta, vendo pela perspectiva dela o desenrolar do caso, como algo exterior e alheio a ela, como ocorre, por exemplo, na cena em que ela assiste a reportagens sobre o caso em vários televisores dispostos em uma vitrine de loja (figura 4).

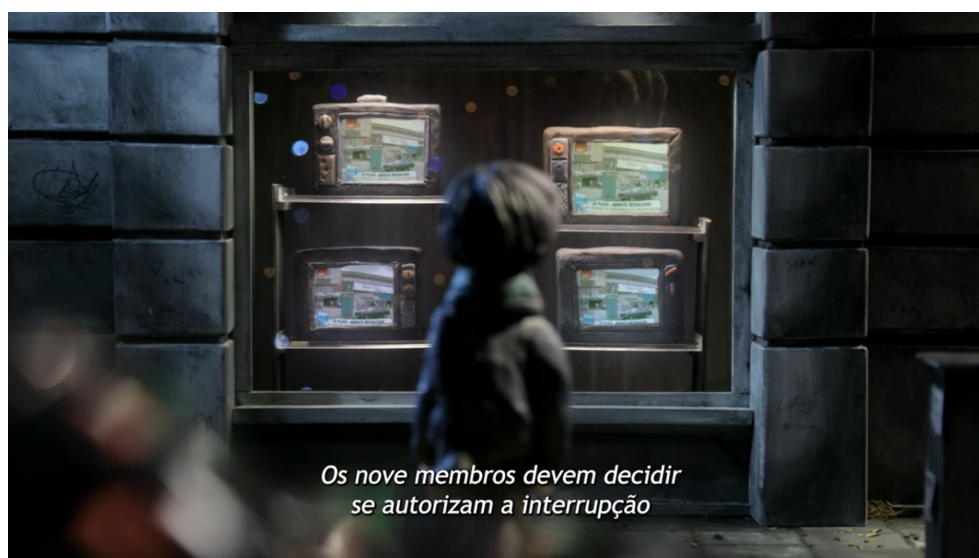


Figura 4: Vicenta assiste à reportagem sobre o caso em televisores na vitrine de uma loja. Fonte: captura de tela do filme.

Não vemos as imagens de arquivo como se nós fôssemos seus espectadores comuns, mas sim vemos Vicenta ocupando o lugar de espectadora. Ao nos colocar ao seu lado, o que a voz documental nos diz é que Vicenta via a partir do exterior as decisões das autoridades direcionarem seu destino e o da sua filha, tal qual uma espectadora da sua própria vida, tão distante da sua capacidade de agência quanto estas autoridades estavam da sua realidade (distância essa tensionada pela diferença nos modos de representação). A nível narrativo e ontológico esse deslocamento de perspectiva, acima de tudo, evidencia o quanto Vicenta se encontra (e é posta) fora do discurso, no sentido de que está fora da dimensão da linguagem, não é a produtora das asserções, enquanto ato de criação ligado diretamente à dimensão da ação e da agência. O filme reforça ainda mais essa posição ao tirar a voz de Vicenta, concreta e simbolicamente. Além de não ter voz, no sentido da fala, ela também é analfabeta e depende de sua filha mais velha, Valéria, para levar adiante o caso. Para Vicenta a palavra é uma conquista e não um fato.

O universo construído em maquete e massa de modelar tem ainda uma outra função narrativa em *Vicenta*. Na medida em que esses materiais e os traços não realistas dos bonecos nos remetem à dimensão infantil, eles também nos aproximam do universo que habita Laura, uma menina que “*crece, mas não cresce*”²⁰ e é destinada a continuar sendo criança, mesmo no corpo de uma jovem. De certa forma, encerram e enclausuram o espectador nesse mundo miniaturizado e infantil, no qual se encontra também encerrada Laura. É errado, no entanto, concluir que o

20. *Vicenta* (2020), de Darío Doria, 03 min 45 seg.

filme trabalha o caráter infantil de forma lúdica e fantasiosa. A dimensão infantil em *Vicenta* carrega um realismo cru, estampado principalmente nas faces inexpressivas das personagens-bonecas - de entalhes fundos e imperfeitos, olhos fixos que marcam a melancolia e resignação - reiterado pela ambientação sonora que carrega uma forte indicição ao real e ao cotidiano urbano.

A reconstituição do passado, o tempo e a imobilidade das personagens-bonecas

Na medida em que assumimos que um filme documentário é uma interpretação do mundo histórico e que, portanto, é portador de uma voz própria produtora de asserções sobre esse mundo, assumimos também, conforme Ramos (2008: 32, grifo do autor) que “o documentário está lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade do *presente*”. A noção de verdade, portanto, se quisermos ser menos taxativos em relação a ela, estará mais ligada à questão da interpretação (Ramos, 2008).

A recriação do passado – que pode ser chamada de (re)encenação, reconstituição, recriação, etc. - faz parte da história do documentário e o seu uso, bem como a forma que assume em cada filme, vai depender da relação ética que se estabelece entre o documentarista, o documentado e o público, bem como da posição e espessura assumida pela voz do sujeito que enuncia dentro desse arranjo ético. Na história do cinema documentário podemos observar diversos arranjos possíveis dessa relação, que se mostraram mais ou menos abertos à questão da reconstituição/reencenação enquanto forma de relação com o passado.

Em palestra proferida em 2009 no Centro Brasileiro Britânico na cidade de São Paulo, como parte do 13º Cultura Inglesa Festival, Bill Nichols trata sobre a questão da reconstituição do passado no cinema documentário perguntando-se qual o propósito de se utilizar a reconstituição em um filme. Nichols responde a essa indagação assumindo previamente que voltamos ao passado para dar sentido a ele. As reconstituições, da forma como as compreende, são:

[...] maneiras muito poderosas de dar sentido ao passado, são como sonhos: são formas construídas, povoadas por figuras, animadas por movimento, algo que tem uma estrutura narrativa, uma história para se contar, embora pequena, é algo que geralmente nos engaja emocionalmente. (Bonotto, 2009: 256).

Na falta de imagens do passado que não sejam só informativas (como as jornalísticas), mas que gerem esse engajamento emocional, a reconstituição entra na narrativa como uma outra forma de dar vida, sentido e coerência a esse passado, permitindo que ele, de forma quase que fantasmática, venha habitar o presente e dar a ele “uma densidade psicológica, mítica” (Bonotto, 2009: 262). Busca-se, assim,

dar ao passado essa *intensidade do presente* de que fala Ramos, que parece se perder nos meros conjuntos de registros e arquivos. No caso de *Vicenta*, essa reconstituição carrega diversas particularidades, algumas já desdobradas na seção anterior, como a escolha da imagem animada e a relação estabelecida entre esse modo de representação e as imagens de arquivo. É importante observar, entretanto, que para Ramos a intensidade do presente está intimamente ligada à presença do sujeito-da-câmera na circunstância da tomada: “A intensidade é a forma da presença. Através dela podemos pensar a ética do documentário, em particular nas narrativas que exploram a adesão da máquina-câmera e seu sujeito à franja do presente, estourando no acontecer” (Ramos, 2008: 92). Deve-se observar com cautela essa relação em *Vicenta*, já que o filme trabalha com um modo de representação de outra natureza e que portanto as relações estabelecidas em torno dessa intensidade de presente ancorado em uma “presença” (se é que podemos chamar assim) das personagens também vão carregar particularidades que interferem nesse engajamento esperado do espectador.

Uma dessas particularidades diz respeito à imobilidade. Conforme já foi brevemente observado, todas as personagens (inclusive suas expressões faciais) e elementos do cenário são estáticos. O que se move são os arredores desses personagens: a câmera gira em torno deles ou percorre os cenários através de panorâmicas e *travellings*. Na medida em que o diretor escolhe trabalhar com a imagem animada e, no entanto, recusa o movimento dos personagens, isso se torna um importante aspecto da voz documental no filme. O que Doria parece buscar não é uma reconstituição fiel de tudo que *Vicenta* fez naquele período em que a acompanhamos. O foco não parece estar nas ações dos personagens, mas nas sensações que são produzidas no espectador a partir das particularidades narrativas dessa reconstituição.

A imobilidade é algo que persiste nos personagens, embora paradoxalmente a mobilidade e o deslocamento estejam bastante presentes na narrativa e tematizem a própria história de *Vicenta*. Há diversas cenas ao longo do filme que sugerem mobilidade através do transporte urbano. Não por acaso, a cena de abertura do filme mostra *Vicenta* em um assento de transporte público em movimento. O deslocamento nessa cena é sugerido apenas através de luzes que passam pela janela do veículo e refletem nos elementos cênicos formando sombras que se movem na cenografia, como se fossem emitidas pela iluminação pública e pelas luzes dos carros que se aproximam e se distanciam enquanto o veículo se desloca na cidade noturna.

Cenas como essa se repetem inúmeras vezes: “*Ir e vir. Ir e vir. Uma vez e mil vezes mais*”²¹. A história de *Vicenta* é uma história de deslocamento e de peregrinação, de percorrer incansavelmente os mesmos caminhos em busca de respostas, autorizações, ofícios, exames médicos. Mas esse deslocamento, embora tematizado pelo filme, é ainda marcado por uma profunda imobilidade social. *Vicenta* segue pertencendo a uma classe social, a uma periferia fora dos centros econômicos e de poder e a um corpo gendrado e sexualizado que a colocam em situação de impo-

21. *Vicenta* (2020), de Dario Doria, 22 min 07 seg.

tência frente às decisões que são tomadas pelas autoridades, contra as quais parece que nada pode ser feito. As personagens funcionam como peões em um jogo xadrez, movidas por uma força superior, mas imóveis em sua condição final.

Um outro tipo de imobilidade é evidenciada pela narrativa, dessa vez relacionada à omissão e engessamento do poder público frente a casos como o de Vicenta e Laura. Essa é uma imobilidade que transmuta o tempo da narrativa, que se arrasta em longos planos contemplativos de personagens imóveis e inexpressivas que dependem da urgência de um sistema que parece agir a seu próprio tempo e interesse; planos que mostram salas abarrotadas de papéis empilhados por todos os lados evidenciam a imobilidade institucional: “*palavras sem corpo, que se estendem, planas*”²², como indica a voz *over* referindo-se a esse verbo incorpóreo que não vira ação no tempo. Uma das notificações enviadas pela juíza ao hospital pede que “*nada se mova*”, frase repetida pela narradora. Nessa mesma medida, decisões se arrastam entre distintos poderes afetando uma situação que, ao contrário, possui um corpo e depende e é medida pelo tempo. Por fim, mesmo constatado o direito ao abortamento de Laura, esse direito lhe é negado, pois a gestação “passou do tempo” permitido para que se realizasse o procedimento.

O tempo é, ele próprio, uma temática que o filme procura debater desde os primeiros minutos, quando a voz *over* pergunta “*Quanto tempo dura um dia, Vicenta?*”²³ ou, mais pro final, quando reflete: “*Quanto tempo dura um abuso? De um tio? Das instituições?*”²⁴ O tempo parece ser relativo em *Vicenta*. Estica-se momentos decisivos e críticos em planos que giram em caleidoscópio ao redor dos personagens, como na cena em que Vicenta toma conhecimento da gestação de Laura através dos exames médicos; fala-se de urgências diferentes e de uma “*máquina judicial que se move a seu próprio ritmo. Não tem pressa.*”²⁵; fala-se de uma menina que vive em um tempo só seu, heterogêneo à passagem de tempo de seu corpo. Fala-se, fundamentalmente, de um passado que habita o presente e que surge vivificado pela reconstituição, onde “o tempo não é o que parece: o então é o agora, mas não inteiramente agora; o passado é presente, mas não inteiramente presente. Ele tem uma qualidade fantasmática. E isso cria um estado incomum” (Bonotto, 2009: 259) de eterno retorno desse passado em forma de memória e também em forma de augúrio de uma situação fadada a repetir-se enquanto as condições sociais e políticas seguirem permitindo. Tal como as palavras sem corpo que acumulam-se nas estantes com poder inabalável de decisão sobre os destinos das pessoas, o tempo em *Vicenta* é também um tanto amorfo, mas indiscutivelmente concreto em seus efeitos.

A busca pela reconstituição ou reencenação do passado comumente deriva de um desejo de engajamento emocional, calcado na interpretação dos atores profissionais ou de emoções e memórias corporais surgidas durante uma reencenação vivida pelos atores sociais do documentário. O que acontece, em *Vicenta*, é que algumas

22. Ibidem, 13 min 00 seg.

23. Ibidem, 03 min 05 seg.

24. Ibidem, 56 min 54 seg.

25. Ibidem, 18 min 29 seg.

características do filme dificultam ou limitam esse engajamento emocional a partir da imagem, como é o caso da imobilidade das personagens-bonecas e da consequente falta de uma dinâmica mais elaborada de sintaxe corporal apoiada no movimento. Há uma infinidade de códigos não verbais que são fundados na gestualidade a partir da expressão corporal e, principalmente, da expressão facial que é uma das principais formas de se provocar emoções e gerar empatia com o espectador apoiada no reconhecimento da emoção no rosto do outro. Isso não quer dizer que essa expressão corporal/facial não exista no filme; ela está presente na construção das personagens, na postura dessas personagens em cena, na sua relação com a cenografia e no modo como são filmadas. A imobilidade, nesse caso, cria uma outra relação na forma como percebemos essa expressão e nos conectamos a ela. Em especial, essas características contribuem para a criação da atmosfera austera e cruel que o filme propõe como indicador do esgotamento das personagens face à situação desalentadora que enfrentam e da sensação de enclausuramento e impotência que aquele corpo imóvel em tela gera no espectador. A mudez das personagens torna esse engajamento ainda mais complexo, já que os elementos da voz também são aspectos fundamentais que fazem o espectador se envolver com o filme. Enquanto que no cinema mudo os atores costumavam compensar com gestualidade e expressões faciais exageradas a ausência da fala, em *Vicenta* o que se tem são ambos os aspectos suprimidos.

Uma carta para Vicenta Avendaño: a voz que narra em segunda pessoa

No ensaio “*A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*” (1983)²⁶ Mary Ann Doane investiga a relação entre voz e imagem no filme narrativo convencional e dá especial atenção às diversas estratégias técnicas e narrativas que ancoram a voz a uma unidade corporal (mesmo que fantasmática, reconstruída pelo aparato filmico) e finalmente, ancoram esse corpo à uma espacialidade filmica também fabricada.

O corpo, reconstruído pela tecnologia e pelas práticas do cinema, é um corpo fantasmático, o qual oferece apoio e também um ponto de identificação a quem o filme é dirigido. [...] Os atributos desse corpo fantasmático são primeiro e primordialmente unidade (através da ênfase em uma coerência de sentidos e presença-a-si-mesmo). (Doane, 1983: 458)

Segundo a análise de Doane, o cinema narrativo clássico visa satisfazer o desejo de unidade e de coesão do “corpo filmico” (naturalmente heterogêneo e fragmentado) através da relação entre voz e imagem, diminuindo a distância entre objeto e

26. Publicado originalmente em 1980 em um número especial da *Yale French Studies*.

sua representação e escondendo o trabalho do aparelho. A voz carrega esse “índice de ‘presença’ articulada a um corpo” (Xavier, 1983: 369) essencial para que essa identificação se construa.

O índice de presença em um filme não se dá apenas pela voz, entretanto ela ajuda a construir a espacialidade e dar uma certa densidade ao corpo fílmico. Segundo Ramos, que analisa a presença do sujeito-da-câmera no documentário como forma de intensidade da imagem, “a narrativa documentária encenada estabelece asserções que adquirem densidade pela voz da boca dos corpos que encenam, *ou através de vozes sem boca que enunciam em over*” (Ramos, 2008: 106, grifo meu). Portanto, ainda que a ancoragem dessa voz a um corpo auxilie nessa densidade, a identificação com o espectador também pode se dar através da voz fora de campo, sem um corpo imediatamente identificável, como é o caso do comentário voz *over*.

Se torna essencial analisar esse tipo de construção de voz em *Vicenta*, já que a narração funciona como um ponto de ancoragem desse índice de presença, suprindo, mesmo que de forma diversa, a falta dele em outros elementos. É necessário observar que a narração, dessa forma, preenche a lacuna de identificação e engajamento emocional do espectador com o filme, dificultado pela imobilidade e a mudez das personagens, pela limitação de sua gestualidade e expressões faciais e, em última instância, pela própria falta da imagem mediada pela câmera, fundada na situação da tomada e na presença do sujeito e que, diversa da imagem pictórica, “É o surplus da âncora no mundo, no enunciar asserções, que as adensa, as intensifica” (Ramos, 2008: 73).

Embora possamos dizer que a narração em *Vicenta* se encontra próxima do que conhecemos como “voz de Deus”, um tipo de voz *over* bastante presente na história do documentário clássico de tradição griegsoniana, ela possui diversos elementos que a distanciam das características mais tradicionais deste estilo de voz.

Na teoria do cinema documentário, a expressão “voz de Deus” foi relacionada sobretudo a uma voz de autoridade irrefutável, onipresente e onisciente, exercendo uma função frequentemente educativa e expositiva, principalmente quando presente em análises de filmes britânicos e norte-americanos do período clássico da década de 1930 e 1940. Carrega o estigma, ainda hoje, de ser uma voz de autoridade, dotada de certa arrogância ou presunção. Deixou de ser utilizada com tanta frequência a partir dos anos de 1960 no contexto do surgimento do Cinema Direto que privilegiava a circunstância da tomada. De modo geral, a voz *over* pode ser compreendida como uma voz que pertence a uma situação diversa daquela da tomada, que está fora da diegese e não pode ser relacionada a uma personagem conhecida. Para Mary Ann Doane (1983) enquanto a voz *off* aprofunda e afirma a hegemonia da diegese, excedendo o visível, o comentário em voz *over* representa uma heterogeneidade radical com relação à diegese e fala com o espectador diretamente, sem a mediação das personagens, o que lhe confere certa autoridade. Por ser uma voz descorporalizada e não localizável no tempo e no espaço, como aponta Doane, é que essa voz tem capacidade de interpretar a imagem e produzir verdades sobre ela a partir de uma condição hierarquicamente superior.

Na história do cinema documentário, esse lugar de autoridade foi também um lugar marcadamente masculino. Um voz feminina, como é o caso da voz *over* em *Vicenta*, é uma tentativa de situar essa voz em uma posição mais próxima das personagens. A autoridade e a presunção dão lugar a um tom empático e complacente, até mesmo piedoso. Esta é uma forma de falar a partir de um lugar de igualdade, de quem entende a realidade feminina e se compadece da posição vulnerável em que se encontram as personagens a partir deste e de outros marcadores sociais. Não devemos esquecer, no entanto, que o poder da voz *over* é um poder roubado, como defende Pascal Bonitzer (1975), que age sobre a imagem e lhe rouba a soberania. É uma relação paradoxal, no entanto, pois é dessa usurpação que advém a sua força, e isso se torna mais verdadeiro ainda em *Vicenta*, em que essa voz que não vemos ocupa o lugar e a fala daquelas que, por sua vez, não podemos ouvir.

É necessário observar, no entanto, que essa voz feminina que narra não é uma voz qualquer. A escolha da cantora popular argentina Liliana Herrero como intérprete faz com que ela seja associada a um corpo, mesmo que virtualmente, já que Herrero é figura pública bastante conhecida no país. Essa articulação (virtual) da voz que narra a um corpo que, embora invisível e heterogêneo à imagem, pode ser referenciável de alguma forma, estabelece um deslocamento da ideia tradicional de “voz de Deus” em seu caráter atemporal, não material e extradiegético, trazendo implicações importantes para a análise narrativa do filme e da voz documental como um todo. Renan Paiva Chaves (2019) aprofunda as noções tradicionais de voz *over* e “voz de Deus” no documentário clássico, ao propor uma análise que traga à tona a presença, a materialidade e a complexidade da voz invisível, que é como sugere chamar essa construção sonora. Chaves justifica essa escolha analítica a partir de dois principais motivos:

O primeiro deles foi a possibilidade de tirar da expressão que a determina a conotação de não lugar conferida pelos termos “over” e “Deus”: mesmo que ainda não a possamos endereçar ao corpo que a emite, seu espaço de emissão, por mais que invisível, existe e pode ser analisado segundo sua materialidade e sob a ideia de uma tomada sonora, ou, ao menos, como um som que advém de um presente diferente (ou não) daquele da tomada visual, cuja circunstância de irrupção pode proporcionar, tal como no âmbito visual, um variado leque de material fílmico, a ser trabalhado na concepção narrativa. (Chaves, 2019: 86)

A “voz de Deus”, além de não obedecer aos limites de um corpo é, também, uma entidade atemporal, tal qual a ideia de um Deus que tudo vê e tudo sabe, porque descolado da temporalidade mundana e do destino da matéria. Segundo Chaves (2019: 89), “A voz de Deus é o verbo, sem corpo, a voz do documentário é humana e sua dimensão temporal é essencial para entender a narrativa”. O segundo motivo, portanto, refere-se ao deslocamento dessa posição de superioridade e de autoridade da voz *over*, principalmente em relação aos outros elementos fílmicos. Privilegia-se,

com essa mudança de perspectiva, análises das múltiplas possibilidades da voz e de relações entre voz e imagem, para além daquelas que detenham-se na voz apenas como determinante arbitrária de significados da imagem.

Entre o caso ocorrido em 2006 e o lançamento do documentário em 2020 há um fosso temporal de 14 anos. A voz que narra o faz em uma circunstância muito diferente daquela sobre a qual o filme e as imagens se referem. Durante esse período de tempo houve uma caminhada coletiva que pautou o debate público sobre o aborto e que, como mencionado anteriormente, teve desdobramentos políticos e sociais ao longo de toda a década de 2010 no país, culminando na aprovação da Lei de Interrupção Voluntária de Gravidez em 2020. Ainda que use o tempo verbal presente, como se estivesse acompanhando e narrando os fatos na medida em que ocorrem, essa diferença temporal e essa digestão coletiva está presentificada na narração em tom monocórdico de Herrero que, sem mudanças bruscas na modulação da voz, dá a carga poética e contemplativa ao documentário. Por ser interpretado por uma cantora, é inegável o tom lírico e melódico que a narração apresenta. Por outro lado, assume também um tom protocolar, enfadonho, até mesmo distante, responsável por trazer informações detalhadas de expedientes judiciais, essenciais para compreender a condenação do Estado Argentino na ONU na década seguinte.

Lucia Castello Branco (1985), a partir do texto “*L’écriture Femme*” de Béatrice Didier²⁷ chama atenção à característica oralizante do texto feminino, fundada em uma tradição oral na qual a mulher tem papel determinante e que “imprimiria ao texto feminino ritmo e tempo peculiares” (Branco, 1985: 32). Essa narrativa, frequentemente vista como prolixa (Branco nesse artigo analisa a escrita de Hilda Hilst) é marcada por uma certa monotonia de um tempo cíclico, de eterno retorno, ao mesmo tempo em que é composta por rupturas e descontinuidades. A construção do texto da narração em *Vicenta*, de autoria também feminina²⁸, carrega características desse tempo peculiar, em uma condição “simultaneamente lenta e precipitada no tempo” (Branco, 1985: 32) que repete a si mesmo e que se manifesta no texto narrado como repetições frequentes de palavras e expressões. Um tempo cíclico, que enclausura personagens e espectador nesse eterno retorno o qual constitui, em última instância, a própria experiência de vida de Vicenta naquele momento, presa em labirintos jurídicos e administrativos que não levam a lugar nenhum.

Uma outra importante característica dessa voz é o seu endereçamento. Sobre uma imagem estática de Vicenta em frente a uma televisão, com a luz azul da tela a lhe iluminar, uma fonte de estilo manuscrito aparece no canto esquerdo do quadro: “... *À Vicenta e sua família, com profunda admiração e respeito.*” Esta é a última imagem do filme antes dos créditos finais, que aparecem na tela da televisão feita de massa de modelar. A imagem não só reforça o papel espectral da personagem, como também assume mais claramente, em seu endereçamento final, o formato de uma carta narrada em segunda pessoa para a qual Vicenta seria a destinatária.

27. Didier, B. (1981) *L’écriture Femme*. Presses Universitaires de France, Paris.

28. Florencia Gattari, escritora de literatura infanto-juvenil, é quem assina a concepção e redação da voz *over*.

A narração em segunda pessoa não é comum no documentário e, ao contrário da voz extradiegética, ela carrega uma dimensão relacional. A voz passa a não mais falar *sobre*, mas sim *com*. O que se constrói é uma familiaridade entre narrador e personagens e uma implicação maior do narrador, que passa a fazer parte da história e, de certa forma, compartilhar desse espaço diegético - distanciando-se mais ainda de uma ideia tradicional de voz extradiegética. O direcionamento e o foco da narração em *Vicenta* advém dessa natureza relacional, que utiliza bastante o recurso dos vocativos (“*Falta pouco, Vicenta, falta pouco*”²⁹), das perguntas direcionadas à Vicenta (“*Quando tudo vai acabar, Vicenta? Quando?*”³⁰) e, até mesmo, se aproxima do discurso indireto livre, em que parece assumir a fala das próprias personagens dentro da narração. Perguntas feitas pela narradora parecem pertencer ao pensamento de Vicenta (“*Os dias passam, seguem passando e há muito o que fazer. Quantas licenças devem ser solicitadas?*”³¹) colocando a voz que narra em um duplo lugar de implicação, ora como voz *over* que se dirige à personagem e ora a voz *off*³² que fala por ela. Essa estratégia pode causar certo estranhamento, considerando que a voz que narra dirige-se à Vicenta para lhe explicar sua própria história e seus sentimentos.

Há uma terceira implicação, mais subjetiva, que envolve o espectador e o coloca no lugar do sujeito que escreve essa carta à Vicenta, que se dirige à ela e tenta compreender como um caso assim pode ocorrer e que se aproxima dessa personagem se compadecendo pela sua situação.

Procurando concluir: Vicenta e a conquista da palavra

Não tenho imaginação você diz

Não. Não tenho língua.

A língua para clarear

minha resistência ao literato.

Palavras são uma guerra para mim.

Ameaçam minha família.

Para conquistar a palavra

29. *Vicenta* (2020), de Darío Doria, 38 min 52 seg.

30. *Ibidem*, 22 min 44 seg.

31. *Ibidem*. 22 min 39 seg.

32. Embora haja certo consenso na teoria do documentário em que diferencia-se os conceitos de voz *over* e voz *off*, autores como Pascal Bonitzer utilizam o termo voz *off* em um sentido amplo, que inclui os sentidos atribuídos a ambos os tipos de voz (Doane, 1983). Importante mencionar que, consciente ou não dessa diferenciação, o filme utiliza nos créditos o termo voz *off* para referir-se à narração de Liliana Herrero, o que pode tanto designar um entendimento abrangente da voz que narra, como que a narradora efetivamente ocupa, por vezes, o lugar de(da) personagem.

para descrever a perda
 arrisco perder tudo.
 Posso criar um monstro
 as palavras se alongam e tomam
 corpo
 inchando e vibrando em cores
 pairando sobre minha mãe,
 caracterizada.
 Sua voz na distância
 ininteligível iletrada.
 Estas são as palavras do monstro.

Cherríe Moraga (1983)³³

Se é verdade que “*Palavras são uma guerra*” como escreveu Moraga, talvez se encontre em experiências como a de Vicenta Avendaño o locus para analisar a concretude dessa afirmação. Há todo um aparato discursivo contra o qual Vicenta precisou lutar, ao mesmo tempo em que ele forçosamente impele às margens aqueles que não detêm o poder da palavra. É como se a mídia, o poder público, o judiciário e o Estado, em última instância, constituíssem o corpo do “monstro” que grita “*ininteligível iletrada*” e perante o qual Vicenta não tem língua, como uma estrangeira em sua própria pátria. Gloria Anzaldúa, teórica cultural chicana³⁴, que escreve sobre a experiência da mulher mestiça e de cor, conta em “*Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*” (2000) que se tornou especialista em inglês por continuamente se sentir roubada da sua língua, o espanhol, que não fazia parte do sistema de ensino norte-americano ao qual teve acesso. Para ela, é como se falasse em línguas “*(...) como os proscritos e os loucos*” (Anzaldúa, 2000: 229) tal era seu deslocamento simbólico desse círculo letrado que a subjugava.

A palavra, para Vicenta, não é dada *a priori*, ela é conquistada, assim como descreve Moraga, para quem a conquista da palavra é um risco que assume de perder tudo ao mesmo tempo em que ela lhe permite descrever a perda. Aspectos da

33. Poema originalmente publicado em: MORAGA, Cherríe (1983). “It’s the Poverty”. In: *Loving in the War Years: Lo que nunca pasó por tus labios*. Boston: South End Press. Traduzido por Édna de Marco em: Anzaldúa, G. (2000). *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. *Estudos Feministas*. Ano 8. p. 230.

34. Termo utilizado para designar pessoas norte-americanas de origem hispânica (nascidas nos Estados Unidos ou no estrangeiro), em grande parte mexicanas, embora seja considerado um grupo étnico heterogêneo.

voz documental indicam, a partir das análises e reflexões aqui propostas, que essa é uma asserção conscientemente construída pelos diversos códigos - visuais, sonoros e narrativos - que compõem o filme. O discurso documental manifesta essa posição de forma bastante concreta ao afirmar, pela narração em voz *over*, que “*se você soubesse ler e escrever, Vicenta, tudo seria diferente*”³⁵. Esse é também um caminho erigido pelos aspectos técnicos e narrativos do filme, dentre os quais podemos destacar a construção do papel espectral de Vicenta através da relação estabelecida ela e a imagem *live action*, a supressão de sua voz e de seus movimentos, a sensação constante de enclausuramento e de imobilidade produzida por diversos elementos do filme, além do recurso da voz piedosa que se compadece e, de certa forma, ocupa o lugar de personagem, o que leva, por fim, à impossibilidade de sua fala, real e simbolicamente.

A última parte da narrativa, após a concretização do abortamento de Laura, é marcada por mudanças na fotografia, que passa a ter iluminação diurna e cores mais saturadas. Pouco se aborda, no entanto, as consequências do procedimento e de toda a exposição da menina. A narrativa, a partir desse momento, se concentra em uma mudança na vida de Vicenta: “*Depois de tantos anos calada, olhando para baixo, presa às decisões dos outros, hoje vais começar a olhar para cima para sempre. (...) Ninguém mais decide por você, Vicenta*”³⁶. Essa mudança, como indica a cena subsequente na sala de aula de uma escola, é marcada fundamentalmente pelo processo de alfabetização que leva Vicenta ao trabalho formal pela primeira vez. A conclusão do filme é uma imagem em *live action* de Vicenta na câmara dos deputados, em Buenos Aires, em dezembro de 2014, em ato público de reparação ao caso. Esta é a primeira e única vez em que escutamos sua voz, através de um curto depoimento - uma imagem de arquivo granulada gravada de forma protocolar - a pedir que a lei se cumpra e que “*parem de nos matar*”. É só nesse momento que se atesta a força da palavra por meio da voz que fala com o corpo e se insere na dimensão da voz coletiva e política. Cabe ao espectador, em sua leitura preferencial do documentário, atestar se essa cena se constitui, afinal, em um complemento catártico como uma promessa que enfim se cumpre: a de olhar nos olhos e ouvir aquela que esteve em silêncio até então ou se ela acaba se tornando a confissão de uma falta.

Ainda que se compreenda o arranjo ético do filme em que pese que as escolhas narrativas parecem, em grande medida, procurar poupar mãe e filha de uma nova violação da intimidade, da exploração sentimental e da situação de reviver a dor, seria preciso colocar, ainda, outras questões primordiais no que concerne a essas decisões: suprimir a voz de Vicenta e Laura no filme não acaba se tornando uma nova forma de colocá-las à margem do discurso, constituindo, assim, um paradoxo com relação à própria conclusão que o filme parece chegar sobre a necessidade da conquista da palavra (e por ela a autonomia)? Vicenta e Laura chegam a se construir enquanto personagens autônomas, dotadas de voz (mesmo que não a falada), de subjetividade e de agência?

35. *Vicenta* (2020), de Darío Doria, 11 min 59 seg.

36. *Ibidem*, 55 min 22 seg.

Convém refletir sobre estas questões, não como forma de desmerecer o discurso documental construído pelo filme, mas como forma de tensionar as dinâmicas de representação nas quais as mulheres frequentemente ocupam o lugar do *Outro* representado, aquele *de quem* se fala e não aquele que detém o poder de falar. O que se pode dizer, de fato, é que palavras são uma guerra e o cinema documentário se insere nos campos de batalhas discursivas, soma-se às diversas vozes coletivas, redistribui e digere os traumas sociais do passado e do presente.

Referências

- Aguiar, D. & Rojas, G. (2020). O movimento feminista e de mulheres na Argentina: perspectivas pós-colonial e socialista. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 121, 169-190, Coimbra.
- Anzaldúa, G. (2000). Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, 229-236, Florianópolis.
- Avelluto, V. (2019). Gramsci, el movimiento feminista y la crisis de la hegemonía patriarcal. *Revista Catarsis*, v. 1, nº 1, 27-32, Buenos Aires.
- Bonitzer, P. (1975). Les silences de la voix. *Cahier du Cinema*, n. 256, p. 22-33, fevereiro, Paris.
- Bonotto, A. (2009). Bill Nichols fala sobre documentário: vozes e reconstituições. *Doc On-line*, n.06, 250-263.
- Branco, L. C. (1985). A (im)possibilidade da escrita feminina. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, 4(1), 30-41, Belo Horizonte.
- Chaves, R. P. (2019). Documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando as noções de “voz de Deus” e “voz over”. *Doc On-line*, n. 26, 83-105.
- Decreto-lei n. 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Código Penal. Recuperado de http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm
- Doane, M. A. (1983). A voz do cinema: a articulação de corpo e espaço. In: I. Xavier (org.), *A experiência do cinema: antologia* (pp.457-475), 1ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa. mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante.

- Gaumet, F. & Rubin, P. (2021). *Vicenta. E+E: estudios de extensión en humanidades*. V 8, nº11, 138-143.
- Gutiérrez, M. A. (2019). Marea Verde: la construcción de las luchas feministas. *Revista Catarsis*, ano 1, nº 1, 33-36, Buenos Aires.
- Ley n. 27610 de 30 de diciembre de 2020. Acceso a la interrupción voluntaria del embarazo. Recuperado de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/345000-349999/346231/norma.htm>
- Ley nº 11.179 de 9 de octubre de 1921. Código penal de la nación. Recuperado de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/16546/norma.htm>.
- Martins, I. M. (2008). Documentário animado: um novo projeto de cinema documentário. XVII Encontro da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo.
- Nichols, B. (2005a). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papius.
- Nichols, B. (2005b). A Voz do Documentário. In F. P. Ramos (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema*, Volume II (pp. 47-67). São Paulo: Senac.
- Norma Técnica Atenção humanizada ao abortamento, 2014. Brasília: Ministério da Saúde.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.
- Saffioti, H. I. B. (2011). *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Serra, J. J. (2017). *A vida animada: (re)construções do mundo histórico através do documentário animado*. Campinas: Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas.
- Xavier, I. (org.). (1983). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Filmografia

- A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.
Ryan (2004), de Chris Landreth
The Sinking of the Lusitania (1918) de Winsor McCay
Valsa com Bashir (2008), de Ari Folman
Vicenta (2020), de Darío Doria.