

Documentário de encontro entre mulheres: espelhamento e embate

Lais de Lorenço Teixeira*

Resumo: O artigo busca compreender de que maneira o encontro entre mulheres se estabelece em obras documentais latino-americanas, simultaneamente, como modo de inscrição narrativa e criação documentária. A eu-realizadora intermedia uma relação entre a *outra* do relato e a negociação de si no filme, o que delinea diferentes modos de inscrição narrativa pelo encontro: espelhamento e embate; viabilizando um debate entre política, gênero e feminismo no campo documental.

Palavras-chave: documentário em primeira pessoa; mulheres; encontro; feminismo.

Resumen: El artículo busca comprender cómo se establece el encuentro entre mujeres en las obras documentales latinoamericanas, al mismo tiempo, como un modo de inscripción narrativa y de creación documental. La yo-realizadora media una relación entre la *otra* del relato y la negociación de sí misma en la película, lo que genera diferentes modos de inscripción narrativa a través del encuentro: reflejo y confrontación. De esta manera, se facilita un debate sobre política, género y feminismo en el campo documental.

Palabras clave: documental en primera persona; mujeres; encuentro; feminismo.

Abstract: The article seeks to understand how encounters between women are established in Latin American documentary works, simultaneously as a mode of narrative inscription and documentary creation. The woman director mediates a relationship between the other woman 's narrative and the negotiation of oneself in the film, which outlines different modes of narrative inscription through the encounter: mirroring and confrontation; facilitating a discussion on politics, gender, and feminism in the documentary field.

Keywords: first-person documentary; women; encounter; feminism.

* Doutoranda. Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo nº 2021/06379-8). 13.083-854, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: lais.ltei@gmail.com. Este artigo é resultado da dissertação de mestrado sob orientação de Karla Adriana Martins Bessa no PPG Multimeios - UNICAMP. O presente artigo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumé : L'article cherche à comprendre comment les rencontres entre femmes sont établies dans les œuvres documentaires latino-américaines, simultanément comme mode d'inscription narrative et de création documentaire. La moi-réalisatrice médiatise une relation entre la narration de l'autre femme et la négociation de soi dans le film, ce qui esquisse différents modes d'inscription narrative à travers la rencontre : le reflet et la confrontation ; facilitant une discussion sur la politique, le genre et le féminisme dans le domaine du documentaire. Mots-clés : documentaire à la première personne ; femmes ; rencontré ; féminisme.

Pensando bem, é uma coisa muito engraçada o espelho. A gente, que é uma, fica duas. O que eu faço, o outro eu imita. E se na vida existissem duas pessoas assim, bem iguais, bem parecidas? Impossível? Talvez...
“Clarissa” de Érico Veríssimo, 1933

A presença de mulheres no cinema, seja na direção, produção e mesmo como personagens, na ficção ou no documentário, vem ganhando corpo em sua realização e estudo. Esforços para que esse movimento se desenvolva continuamente abrangem este artigo. A partir de documentários latino-americanos dirigidos e que envolvam mulheres e suas histórias, busco compreender como se dão as formas de construção (e negociação) de si no documentário. Compreender os caminhos de inscrição permite investigar os imbricamentos entre mulheres, suas histórias, feminismo e a produção de um cinema conectado à sua realidade social e política, que pensa nela e a partir da mesma.

Este estudo se desenvolve a partir de quatro documentários selecionados especificamente pelo encontro gerado entre mulheres. A eleição de autoras latino-americanas é priorizada de modo a compreender esse campo de produção a partir de suas obras. Os documentários são analisados como um conjunto e, também, comparativamente, para compreender como se constroem e se relacionam entre si. Em suma, a análise de filmes de encontros entre mulheres oferece meios para que se compreenda como eles ocorrem, além de propiciar o entendimento do exercício de inscrição conjunta entre diretoras e protagonistas. Os documentários selecionados são: *Las Lindas* (2016), de Melisa Liebenthal, Argentina; *O Espelho de Ana* (2011), de Jessica Candal, Brasil; *Sibila* (2012), de Teresa Arredondo, Chile-Espanha e *O pacto de Adriana* (2017), de Lissette Orozco, Chile.

O documentário com a primeira pessoa

Ao analisar as obras, a abordagem do documentário em primeira pessoa (Piedras, 2014) melhor contempla o modo como as narrativas são construídas. Em geral, ao realizar um documentário que se expressa pela primeira pessoa, permite-se à realizadora a organização do relato, sendo ela a responsável de apresentar a si e/ou aos outros elementos, temas e protagonistas do filme, erigindo, claramente no percurso

filmico, a sua autoridade. Esta reflexividade pode ser observada, habitualmente, através da presença em cena, escritas no relato e voz no filme. A construção da obra se mescla com os modos de inscrição das diretoras, acompanhadas de: material de arquivo familiar, performances em tela, leitura de cartas e documentos etc.

A primeira pessoa, desse modo, não é apenas a representação de um *eu* da diretora e se torna um recurso narrativo, ela é o fio condutor e a abordagem utilizada para apresentar e desenvolver o documentário. A relação direta entre diretora e organizadora do relato, cuja voz se escuta, permite uma inscrição e uma crença mais íntima no que é narrado e modifica a relação e o pacto tradicionalmente desenvolvido no documentário, em que uma voz de autoridade enuncia fatos da realidade. Os fatos e a realidade continuam presentes, mas tendem a ser relacionados às experiências pessoais dos que se inscrevem que, por sua vez, acabam por ter efeitos sociais e políticos.

Dessa forma, as histórias partem do íntimo, doméstico e familiar, de uma visão inicial que é depois desenvolvida na experiência social do próprio cinema. A inscrição da diretora, além da autoridade na construção documental, permite, nos exemplos aqui analisados, a sua construção enquanto realizadora do filme, a eu-realizadora. Assim dizendo, ao passo que dirigem as obras, elas se inscrevem como personagens e como autoridades construtoras do discurso, reconhecidas no campo de produção cinematográfica.

Importante ressaltar que a relação íntima da diretora com o tema ou a sua presença central no filme não são exigências. A primeira pessoa é um recurso narrativo e pode apresentar uma presença distante, que organiza, mas não se envolve intimamente com o tema ou com as personagens. Em outras palavras, o uso da primeira pessoa não exige necessariamente um investimento pessoal, podendo ser utilizado apenas como uma ferramenta de construção do discurso.

Trato como *eu-realizadora* a construção das diretoras presentes nos seus documentários, narrativamente inscritas, utilizando-se desse recurso para contar uma história a partir de seu ponto de vista, no e para o discurso do filme. Assim, a sua presença em tela pela palavra (falada e escrita), seu corpo, arquivos e relações com pessoas próximas favorecem sua construção. Os documentários em primeira pessoa aqui tratados se organizam a partir das experiências das eu-realizadoras presentes na narrativa documental. Ali a subjetividade é debatida e construída (Guattari, 1996), além de formada através da constituição das eu-realizadoras e das mulheres com quem compartilham estas narrativas.

Las Lindas, dirigido por Melisa Liebenthal, apresenta a diretora no encontro com um grupo de amigas que cresceram juntas. A realizadora apresenta questionamentos que permearam sua vida e das outras mulheres enquanto jovens de classe média alta na capital argentina. O entrelaçar de experiências díspares e similares no grupo permite a inscrição conjunta dessas amigas. Entre aproximações e distâncias, elas debatem sobre tornar-se mulher, ideais de feminilidade vigentes e a como performar em sociedade. A câmera funciona como meio para o questionamento e debate destes temas, utilizando-se também de vídeos da infância, fotografias e colagens para construir suas reflexões. Melisa se questiona sobre os padrões e atitudes

perpetuados por anos para reproduzir ou fugir do que lhe era imposto, ao mesmo tempo que busca elucidar a dimensão política do ser mulher em sociedade, sua relação com seu corpo e consigo.

O Espelho de Ana, dirigido por Jessica Candal, mostra a realizadora em uma constante exposição de si e de mulheres próximas a ela com o intuito de compreender temas relacionados à sua vida, como seu relacionamento amoroso e a vontade de ter ou não filhos. O corpo de Jessica é utilizado como uma constante na construção do filme e, claro, na reflexão de si mesma. Partindo de uma estrutura menos narrativa causal que a obra anterior, os momentos cotidianos da diretora e mulheres que se filmam a pedido de Jessica confluem em uma experiência compartilhada da vivência feminina. Dessa forma, a montagem funciona como mediadora dessas experiências múltiplas, permeada pela presença reflexiva de Jessica que comenta suas performances, além do próprio filme, e como às vezes não se vê no que filmou, falou e produziu. O uso de imagens de arquivo adiciona, também, a retomada da vida da diretora, perpassando sua adolescência por vídeos.

Por outra via, nas outras duas obras apresentadas, as realizadoras não olham tanto para si no processo de encontro e reflexão com as *outras*, apesar de também construírem os documentários a partir das eu-realizadoras. Ou seja, elas elegem empregar seu olhar em uma *outra* mulher familiar a qual buscam compreender e, neste processo, se colocam como organizadoras do filme e desenvolvem suas subjetividades.

Em *Sibila*, a diretora Teresa Arredondo remonta a vida de sua tia, Sybila,¹ militante do movimento Sendero Luminoso.² De origem chilena, a tia se mudou para o Peru depois do casamento com o escritor peruano José María Arguedas. Após a morte do marido, ela continua no país e ali desenvolve sua atividade política, lutando com o grupo para defesa dos camponeses. Devido a este envolvimento é presa – acusada de terrorismo – durante 15 anos em solo peruano. O documentário se baseia no uso de entrevistas com familiares e amigos de Sybila, no esforço de compreender os motivos e o contexto que a levaram à prisão. A diretora vive entre suas duas famílias, de origem chilena por parte de pai, que apoiam Sybila; e por parte de mãe, de origem peruana, que se assombram com os atos que a tia endossou. Sendo assim, tal polarização fez com que Sybila fosse um assunto pouco falado em sua infância e adolescência, tornando-se um vulto e motivando Teresa a realizar o filme na procura por respostas. Assim, somente após diretora conversar com diversas pes-

1. A diferença na grafia, de y para i, foi realizada a pedido da protagonista, que queria uma referência direta às profetisas gregas, fazendo com que o título fosse universal. (Fonte: <http://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-a-teresa-arredondo-directora-de-sibila/>).

2. Sendero Luminoso, movimento com bases lenista, maoista e marxista, desenvolvido inicialmente na Universidade de San Cristobal de Huamanga, em Ayacucho, pelo Prof. Abimael Guzman, nos anos 60. Passados anos de trabalho com a comunidade, nos anos 80 o movimento, em conjunto com os camponeses, decide se organizar como grupo armado. Com o nome oficial de Partido Comunista Peruano, a luta empreendida pelos senderistas, em conjunto com os atos do governo para controlá-los, causou diversos ataques e mortes no Peru. Sendo, ainda hoje, um tema delicado e controverso para os peruanos. Para maiores detalhes sobre o Sendero Luminoso, indico o artigo, Palmer, D. S. (1986) Rebellion in Rural Peru: The Origins and Evolution of Sendero Luminoso. *Comparative Politics*, 18, (2), 127-146.

soas, angariando as informações que nunca teve sobre sua tia, é que ela a encontra e conversam, no intuito de compreender os motivos e o caminho que Sybila percorreu em seus anos no Peru. A voz de Teresa é quem guia a narrativa, reconta sua relação e a vida de Sybila e a partir desta exposição também conta de si. A perambulação em busca de respostas empreendida no filme faz uso de arquivos domésticos e de telejornais – demarcando a vida privada e pública da protagonista.

O pacto de Adriana, de Lissette Orozco, também recupera a trajetória de uma tia, mas se difere do filme anterior na medida em que a sobrinha lida com uma tia torturadora, em oposição à Sybila que buscava bem-estar social. Na obra, Lissette, sobrinha e diretora, oferece todas as chances para que sua tia se justifique e prove a sua inocência perante as acusações de tortura no Chile, o que acaba se tornando uma ação frustrada. A tia, Adriana ou Chany, como é chamada pela família e amigos, foi julgada por ter trabalhado no DINA (Direção de Inteligência Nacional), força policial da ditadura de Pinochet no Chile, onde teria se envolvido em casos de tortura, assassinato e sequestro, em suma, crimes contra o Estado e a população. A narrativa se desenvolve com *e* pela dúvida que tem a diretora em relação à possível culpa, além da pergunta de quem seria efetivamente sua tia. Chany, radicada há anos na Austrália, foi interceptada pela polícia na sua chegada no aeroporto em uma de suas visitas ao Chile, frente a toda a família que a esperava. Neste momento, Lissette descobre sobre o passado de sua tia e começa a registrar o que virá a conformar o filme. O documentário é repleto de entrevistas com Chany em diferentes momentos, o que permite que a personagem se contradiga ao contar sua versão, levantando suspeitas ao se justificar. No decorrer da obra, estes materiais são ressignificados e colocados em comparação com a opinião de especialistas e com reflexões da própria diretora sobre o assunto. Contudo, diferentemente de *Sibila*, em que a presença e posição da tia sobre sua história vem apenas ao final, em *O pacto de Adriana*, Chany acompanha e constrói a narrativa em conjunto com Lissette, mesmo depois que foge do Chile. De volta à Austrália, tia e sobrinha seguem se comunicando via chamadas de vídeo e Chany se filma com intuito de que este material seja usado no filme – que ela vê como o caminho para provar sua inocência. Dessa forma, Lissette se mantém em dúvida sobre os atos da tia – perante a negativa de culpa que a ex-DINA profere constantemente – e que é sentida no processo de construção fílmica. Ao mesmo tempo que a eu-realizadora se questiona, ela também empreende ligações e investigações para Adriana e a comunicação online entre ambas segue mediando a relação.

Estes documentários fazem movimentos distintos. O foco dos dois primeiros está na experiência feminina e o processo de articulação entre a subjetividade individual e os padrões reproduzidos por imposição social. Assim, eles funcionam como modos de luta contra essa norma, questionando-se e reformulando-se, ao passo que as diretoras e as outras mulheres se inscrevem em conjunto. Já no segundo grupo, são obras que olham para o passado histórico a partir de uma experiência familiar e possibilitam refletir em que medida a história social de seus países tem reflexos e foi moldada por mulheres do ambiente familiar. Através das diferentes formas de inscrição do *eu*, as realizadoras constroem um quadro de como são afetadas pelas relações pessoais e suas reverberações políticas, de um debate que ocorre no ambiente

privado, mas é conectado diretamente ao público. Em suma, em *Las Lindas* e *O Espelho de Ana*, as eu-realizadoras se inscrevem pelas trocas com outras mulheres, em conjunto, por espelhamentos de experiências; em *Sibila* e *O pacto de Adriana*, as realizadoras se colocam como eu-realizadora a partir do momento que falam de uma outra pessoa, por embates.

A primeira pessoa de mulheres: do movimento feminista ao documentário atual

Para introduzir a discussão, compartilho a compreensão de “mulheres” enquanto categoria construída culturalmente, assim como é a categoria gênero, o que possibilita refletir as experiências do ser mulher sem reduzi-las à experiência individual. Scott (2011), por sua vez, chama atenção a mutabilidade do gênero, e de como está nesta instabilidade seu poder criativo. Assim, contrário ao trabalho das primeiras feministas que fizeram com que o sentido das categorias “mulheres” e “homens” fosse estabilizado, sem problematizá-los, o que se busca neste momento é desestabilizar, trabalhar com as variantes.

Os documentários analisados prezam pela presença múltipla de mulheres, em suas diferentes experiências, refletindo como extrapolar e se associar a uma vivência mais ampla, assim eles se tornam produtores de representações de mulheres. As reflexões sobre as relações afetivas, ser mãe e experiências cotidianas são compartilhadas por diferentes mulheres, em diferentes lugares, sendo o audiovisual um desses campos. Essas diferenças, históricas, espaciais e temporais permitem que a categoria “mulheres” se altere, mas siga em constante construção:

[...] “mulheres” é historicamente construída de forma discursiva e sempre relativa a outras categorias que, por si, também são mutáveis; “mulheres” é uma coletividade volátil em que pessoas do sexo feminino podem estar posicionadas de modos bem diferentes, de modo que a aparente continuidade do assunto “mulheres” não pode ser confiável; “mulheres” é sincrônica e diacronicamente irregular como coletividade, enquanto para o indivíduo “ser uma mulher” é inconstante não fornece uma fundação ontológica. Ainda assim, deve ser enfatizada que as instabilidades da categoria são a condição *sine qua non* do feminismo, que de outro modo estaria perdido sem um objeto, desprovido de uma luta e, em resumo, sem muito vigor (Riley, 1988:1-2).³

3. “[...] ‘women’ is historically, discursively constructed, and always relatively to other categories which themselves change; ‘women’ is a volatile collectivity in which female persons can be very differently positioned, so that the apparent continuity of the subject of ‘women’ isn’t to be relied on; ‘women’ is both synchronically and diachronically erratic as a collectivity, while for the individual, ‘being a woman’ is also inconstant, and can’t provide an ontological foundation. Yet it must be emphasized that these instabilities of the category are the *sine qua non* of feminism, which would otherwise be lost for an object, despoiled of a fight, and, in short, without much life (Riley, 1988:1-2)”.

Desta maneira, os movimentos identificados pelas realizadoras, ao questionarem as normas sociais e de gênero que lhe foram impostas (*O Espelho de Ana*), determinando os modos como deveriam ser e agir perante a sociedade (*Las Lindas*) e mesmo pela retomada de histórias de mulheres que tiveram um impacto social nas histórias sociais e políticas do Chile e Peru (*O pacto de Adriana* e *Sibila*, respectivamente), se tornam movimentos de expansão do que são as mulheres, trabalhando e reformatando esta categoria. À vista disto, me atento ao documentário em primeira pessoa como construção expressiva que mostra seus mecanismos de organização do discurso, ao passo que constrói subjetivamente a eu-realizadora e, nesse caso, também as outras mulheres das narrativas.

O movimento feminista fez uso da linguagem documental como modo de construção de bases e trabalho de articulação política, construindo representações de mulheres, explorando suas subjetividades, experiências e histórias. Ao mesmo tempo, estas produções foram marcantes na própria história do documentário, abrindo possibilidade de experimentação de linguagem e construção de outros discursos. O movimento feminista articulou elementos documentais e estes se mostram ainda presentes e influentes no cinema documental como um todo, em especial, destaco o uso de entrevistas e depoimentos relatando histórias pessoais. Nos anos 70 (quando se identifica a “segunda onda” do feminismo) os documentários feministas⁴ eram organizados, principalmente, a partir de elementos da vida doméstica: uso de primeira pessoa acompanhado de imagens familiares, com o intento de representar a vida das mulheres e chamar atenção para suas histórias (Mayer, 2011). O que confluía com o debate político de questões como raça, sexualidade e classe.

O documentário feminista ligado a politização da experiência das mulheres, principalmente nos anos 60 e 70 nos Estados Unidos, Reino Unido e Canadá, possibilitou o aumento de atenção para problemas sociais. No entanto, essa produção política expressiva, como ressalta Juhasz (1994), era construída baseada em códigos realistas – câmara observacional, entrevistas e narração em voz *over*. E estes eram recursos renegados por teóricas feministas do cinema, como Laura Mulvey e Claire Johnston, acarretando que parte da produção feminista deste período não tivesse a atenção merecida. Juhasz vai de encontro a este posicionamento e reconhece o aparato cinematográfico como prática para criar sentido e busca articular, diferentemente das outras teóricas, a espectadora como múltipla (não fixa ou plana). Assim, a espectadora já é capaz de reconhecer os diferentes códigos documentais e ficcionais e se negar ao prazer visual, desenvolvido por Laura Mulvey. Juhasz, mesmo reconhecendo a validade do movimento feminista daquele momento, se interessa em pensar as técnicas realistas em sua variedade de efeitos, não apenas no apego psicanalítico de identificação com a personagem em tela sem uma avaliação crítica. A autora defende que a utilização das convenções realistas, por si só, não causa identificação ou achatamento da personagem.

4. Destaco: *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1979, 53 min., EUA); *Home Movie* (Jan Oxenberg, 1974, 12 min., EUA); *Taking A Part* (Jan Worth, 1979, 45 min., Reino Unido) e *Song of the Shirt* (Sue Clayton e Jonathan Curling, 1979, 135 min., Reino Unido).

A reflexão sobre os modos realistas chama atenção para como esta presença é reconstruída nas obras contemporâneas, sendo a inscrição de voz e corpo, temida por parte da teoria feminista em dado momento, atualmente utilizada como instrumento para construção de uma representação mais complexa e subjetiva da eu-realizadora. Desse modo, por mais que possa ocorrer a identificação entre realizadora, sujeito do filme e espectadora, existe a consciência por parte daquelas que observam de que esta é uma imagem mediada e construída. É a vida de uma mulher ou pessoa na tela que é construída, representada discursivamente e mostrada no filme, não um simples reflexo do “real”. Nesse sentido, destaco marcas de enunciação que dão a entender que se trata de uma representação mediada, por mais que se utilize de aspectos realistas: a fala direcionada à câmera, o comentário reflexivo e a conversa ou interação entre pessoas que estão no antecampo/extracampo.

O uso de cabeças falantes, duramente criticado nos anos 70 pela profusão em documentários feministas, é atualmente um modo de acesso a novas opiniões, subjetividades e uma forma de construir o discurso público de diferentes identidades, neste caso específico, de mulheres. *Las Lindas*, *O Espelho de Ana*, *Sibila* e *O pacto de Adriana*, cada um à sua medida, fazem uso de entrevistas, conversas filmadas, em uma (des)construção formal que se assemelha às cabeças falantes, dada as relações entre realizadora e as outras mulheres em cena, mas são registros que têm afeto imbuído, sem tanta rigidez. É pelo intercâmbio e conversas que estas mulheres se expressam e constituem suas identidades públicas, pelo encontro, troca e expressão com o aparato fílmico. A construção do relato de mulheres se dá pela presença das realizadoras em tela, debatendo a construção da obra, segurando equipamentos, filmando etc. Esta inscrição na tela enquanto produtoras expressa o potencial político dos indivíduos em seus processos de criação. Este mesmo movimento é identificado nos documentários feministas (Juhász, 1994), com a presença das realizadoras em cena, lidando com equipamento, aprendendo a manejar e controlar a tecnologia, demonstrando que mulheres detêm conhecimento para articular os aparatos de construção de significado: as câmeras e os gravadores de som.

A inscrição das diretoras oferece chancela para trazer à arena pública, no filme, histórias pessoais. As eu-realizadoras em *Las Lindas* e *O Espelho de Ana* partem de suas experiências específicas, se utilizam de suas vozes – e às vezes corpos – em conjunto com suas amigas/familiares, para construir um *eu* múltiplo, que compartilha em experiência com outras mulheres. Ou seja, a partir de si as diretoras querem buscar espelhar suas experiências. Este movimento do pessoal ao geral foi objetivado pelo documentário feminista, segundo Mayer (2011), de modo a possibilitar que as experiências ressoassem, fossem compartilhadas. *O Espelho de Ana* critica as normas de gênero em sua feitura fílmica ao demonstrar incômodos que se acercam ao debate feminista. Isso se evidencia nas cenas que abordam o trabalho doméstico delegado às mulheres, mas principalmente na construção do filme em si, que parte do retrato do íntimo, de cenas cotidianas que registram um almoço, as tarefas da casa e um encontro de amigos, para explorar a experiência do ser mulher em sociedade. Destaco a reflexão da vivência de mulheres, também, no relato da avó da diretora, sobre suas expectativas de vida, ao que poderia aceder como mulher/mãe/

esposa, ela diz “era assim, vida normal, pacata. [Eu] tinha uma cunhada que me dizia que a minha missão na terra era ser mãe, e eu acho que era”. Ou mesmo da mãe da diretora, que diz que escolheu ter essa vida em família, e que não se arrepende, e afirma, “alguém tem que fazer esse papel”, de ficar em casa. Assim, a obra não apenas visibiliza estes relatos, como os constrói continuamente na tessitura fílmica, seja pela sua inscrição em performances com o corpo de Jessica, ou suas discussões com o marido sobre a sua intimidade e, também, pelo questionamento sobre o melhor modo de se expor e se construir no e com o filme.

Paralelamente, em *Sibila* e *O pacto de Adriana*, as sobrinhas contam as histórias de suas tias que são intimamente ligadas às histórias políticas do Peru e do Chile, e que se associam ao movimento feminista, pois “situam as mulheres no espaço público urbano, o lugar onde se faz a história, advogando, tranquila, mas assertivamente por uma redefinição tanto dos espaços como da história” (Mayer, 2011:23).⁵ Ademais, estas histórias contêm contrastes em sua feitura, visto que são públicas, devido aos passados políticos das personagens-tias, mas são debatidas a partir de um ambiente íntimo e com uma enunciação pessoal, ao mesmo tempo que estão inseridas em um documentário com o intuito claramente público. O que esta organização do discurso fílmico deixa a ver é como as realizadoras não buscam apenas trazer as histórias de suas tias à público, mas sim que elas sejam contadas no processo de construção dos *eus*, entre realizadora e protagonista. Afinal, são histórias que não são deterministas ou planas, dado que elas caminham no sentido de sublinhar a complexidade dos acontecimentos, as influências e reflexos que trouxeram para a vida das envolvidas.

A presença do feminismo como articulador no campo social é crucial, mas retomando Rago (2013:28), os “feminismos” vão além dos movimentos sociais, são, de fato, os caminhos para pensar e trabalhar com as práticas sociais, culturais, políticas que buscam libertar as mulheres da cultura misógina imposta. E este processo de libertação vem também pela conformação de novas subjetividades. Assim, ao passo que as diretoras mulheres se retratam, constroem personagens e tratam sobre histórias de mulheres, elas estão negociando com as subjetividades vigentes através de seus documentários.

A tradição feminista abriu espaço para que se abordassem vidas que até aquele momento não haviam tido devida atenção ou sido consideradas de interesse. São mulheres com uma biografia política, que têm seu relato reconstruído pelo caminho da intimidade, mas em constante tensão e comparação com os feitos públicos (*Sibila* e *O pacto de Adriana*). Ou mesmo, pela expressão de experiências individuais que possibilitam o debate público pela pluralidade de vivências (*Las Lindas e O Espelho de Ana*), sendo assim, construída uma rede de representação conjunta, comparativa e relacional. A liminaridade é formadora, porque quiçá estas mulheres residiriam para sempre em um entrelugar, não fosse pelos filmes que contribuem com uma

5. “sitúan a las mujeres en el espacio público urbano, el lugar donde se hace la historia, abogando, tranquila pero asertivamente, por una redefinición tanto de los espacios como de la historia” (Mayer, 2011:23).

outra narrativa pública. Não obstante, estes documentários ainda carregam certa incerteza em relação ao seu lugar, devido à sua mobilidade constitutiva, mas é precisamente essa característica que os tornam formativos, abertos à criação.

Caminhos de construção do *eu* com a *outra*

O campo documental implica uma reflexão sobre ética e tendo em vista o encontro, ressalto o poder que a realizadora detém na feitura do discurso. Isto porque, o domínio dos meios de produção exige responsabilidade e escolhas aguçadas sobre a forma de representação, que tem efeitos diretos sobre a narrativa que se estabelece. Nas obras articuladas aqui, os encontros permitem que as negociações entre as mulheres em cena se façam de modo mais aberto para com as espectadoras.

Colocar-se de frente para o outro, estabelecer com ele uma relação particular que passa por uma máquina, isso tem sentido, envolve uma responsabilidade, mesmo que completamente banal. [...] E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta - cruelmente - a falta dessa relação, a nulidade desse encontro. Não se filma impunemente - menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença. (Comolli, 2008:86).

Penso os encontros como construtores dos filmes, ao mesmo tempo que possibilitam mostrar e desenvolver os laços compartilhados entre as mulheres presentes em cena. As entrevistas e conversas são parte do processo de representação de si e da *outra*, são caminhos que invariavelmente colocam as subjetividades (e sua construção) em destaque. Busco apresentar os modos como *eu* e *outra* se inscrevem narrativamente. Sublinho, entretanto, que a associação de uma forma de construção de si à cada um dos documentários não significa ser este o único caminho possível, apenas uma aproximação teórica que possibilita compreender de que forma se edificam as narrativas estudadas e a maneira como diretoras e protagonistas se posicionam nessa estrutura.

Nesta esteira, retomo a ideia de “etnografia doméstica” (*domestic ethnography*) (Renov, 2004:216) e a relação etnográfica estabelecida com uma *outra* familiar ou do ambiente doméstico ampliado, que agrega autointerrogação ao documentário devido a proximidade com o objeto. Desse modo, a “etnografia doméstica” estabelece uma relação em que a *outra* funciona como um espelho do *eu* na construção narrativa, visto que ao documentar a *outra*, o *eu* é implicado. Michael Renov define a “etnografia doméstica” como algo que articula a autobiografia, mas que a ultrapassa por colocar seu olhar além de si, em direção à *outra*. Em suma, a partir das *outras*, e do que é de conhecimento familiar, é possível realizar uma autoinscrição e autorrepresentação em processo conjunto.

Melisa faz a sua autoinscrição a partir dos relatos e das conversas com as *outras*, suas amigas. Neste processo, ela negocia sua autoridade, seja compartilhando a câmera ou em conversas sobre a autorização do uso das imagens das envolvidas. Quando uma das amigas, Camila, não deseja ser filmada, a eu-realizadora Melisa se

encontra em um impasse. Após a negociação, a solução encontrada é que o quarto da amiga seja filmado enquanto ela lê sobre astrologia (na faixa sonora). E, ademais, com a condição de que Melisa se coloque frente a câmera – seu grande temor, também debatido no filme. Esta cena exemplifica a câmera compartilhada, em que a autoridade do relato é debatida entre as envolvidas, por mais que Camila não filme efetivamente, o enquadramento é uma decisão sua, evidenciando a construção e autoridade compartilhada da câmera.

A “etnografia doméstica” valoriza a câmera compartilhada e as negociações entre os elementos que constituem os discursos, da mesma forma, as amigas se inscrevem ao mesmo tempo que debatem a forma de fazê-lo na obra. O encontro entre elas exercita e facilita a autoinscrição em conjunto, não apenas pela presença do *eu* no documentário, mas por sua construção com a *outra*, em negociação aberta e formal no filme. Outrossim, a “etnografia doméstica” também pressupõe a reciprocidade dos lugares entre realizadora e protagonista, visto que não é apenas um trabalho de autoinscrição, mas um processo de atenção à *outra*, que também reflete a diretora. Assim, o sujeito na “etnografia doméstica” se constrói e é um *eu* em condição da existência de uma relação com a *outra*. É imprescindível compreender esta dinâmica como um jogo discursivamente instável, que funciona pelas trocas entre realizadora e *outra* participante da construção do filme. E este jogo permite que se mostrem os contornos, duplicidades, máscaras e dinâmica pertencentes desta relação.

O Espelho de Ana debate a subjetividade de modo fragmentado, visto que as diversas experiências são espelhadas e se articulam pela multiplicidade de pessoas no jogo de construção do *eu*. Estas mulheres não-nomeadas, mas que são do ambiente doméstico da eu-realizadora, formam laços e pedaços de um filme construído por estes encontros. O mesmo pode ocorrer no *eu* múltiplo da eu-realizadora: Jessica. Por meio de arquivos, a diretora coloca diversos momentos de sua vida no documentário e questiona as imagens que já realizou de si, como elas funcionam ou não no filme, seja sua posição em relacionamentos, amizades, como diretora ou como arquivo. Sendo assim, seus diversos *eus* possibilitam a sua negociação, inscrição e construção como eu-realizadora. Mesmo sendo uma construção, não significa que a relação entre diretora e protagonista seja totalmente equivalente. Enquanto autoridade e validadora do discurso do documentário em primeira pessoa, a eu-realizadora ainda detém o poder de construção discursiva.

Por outro caminho, a “autobiografia não-autorizada”, apresentada por Veiga (2016), adensa a compreensão sobre a construção de si no campo documental. De entrada, a autora já adverte o paradoxo desta construção, visto que “remete à dificuldade do sujeito – justamente por ser enunciador e enunciado, diretora e personagem do próprio filme – ter controle ou plena consciência do eu que está se construindo, e à possibilidade de a obra constituir-se como processo de produção de um si” (Veiga, 2016: 46). Ou seja, nestas obras o *eu* se biografava pelo processo e se transforma em uma *outra* na narrativa cinematográfica, uma criação, de forma não completamente autorizada. Assim, além de trazer à tona a *outra biografada*, também conta de si sem autorização, através da feitura da obra. Em suma, “Percebe-se, nesse caso, a princípio, uma dupla não-autorização: a do biografado que não pode dar permissão

ou negar sua biografia e a do cineasta que ao produzir tal relato sobre um ente próximo acaba por inscrever-se ali indiretamente” (Veiga, 2016: 48). Enfim, o que se busca com a “autobiografia não-autorizada” é a experiência limiar, em que o acesso à *outra* não se concretiza. Diferentemente da etnografia doméstica, o jogo não é conjunto, as trocas não são negociadas abertamente, a questão da diferença na hierarquia entre diretora e protagonista se torna mais evidente. Ou seja, busca-se acesso à *outra*, mas este, por mais que se esboce, não se concretiza.

Em prática, a cineasta busca se construir atrás da câmera, onde mesmo resguardada pode se formular, sem se abrir por inteira, ao passo que registra esse outro elemento (Veiga, 2016). Como ocorre em *Sibila*, em que Teresa coloca sua atenção imagética e do discurso em informações que são relativas à sua tia, Sybila. No entanto, faz uso de elementos de sua experiência com a tia para conformar esta história e, por mais que se recolha atrás da câmera, esta escolha formal acaba tendo efeitos seus no documentário. A liminaridade entre a diretora e a outra-Sybila é elemento fundante para a narrativa, porque a eu-realizadora está sempre conduzindo o discurso por trás da câmera, assim como instigando e conversando com as pessoas que ela filma. No movimento de compreender o passado de sua tia, em uma via de mão dupla, Teresa mostra a si mesma, o seu *eu* na busca pela *outra*. Neste contexto, Teresa investiga sempre sob sua ideologia e crenças, o que faz com que divergências de opiniões ocorram. Enquanto a sobrinha quer saber os motivos do envolvimento político da tia, Sybila se pergunta o que deseja Teresa com o filme. Estes jogos de interesse se relacionam, mas em um movimento que nunca de fato se estabiliza, o processo é contínuo ao fomentar e possibilitar o documentário, na relação conjunta entre as partes. A não-autorização de expor a *outra*, vem da própria não autorização de se expor por completo. Este processo limiar é, por definição, transitório, o filme é o meio de acompanhar seu desenvolvimento. Desta maneira, o documentário se coloca como registro deste processo feito para e com ele.

O terceiro modo de compreensão das construções filmicas é a “autobiografia colaborativa próxima” (*proximate collaborative autobiography*) (Eakin, 1999:176), que também se baseia na construção de um relato em conjunto com pessoas com quem se tem uma relação de intimidade. Assim, a história de um *eu* é contada por uma *outra*, mas alguém com ligações estreitas – mãe, filhas, irmãs. O autor diz ser uma autobiografia que não contém apenas a autobiografia do *eu*, como também a biografia e a autobiografia da *outra*, o que implica em uma responsabilidade com a *outra* pessoa, com uma subjetividade construída para esta, conformando a representação de cada uma das partes em um processo relacional. Em resumo, ao falar da *outra*, acaba por falar de si, mas procurando nunca – quando há um trabalho de ética – falar pela *outra*. Em um movimento unilateral, a eu-realizadora organiza o relato e não há negociação entre ambas as partes. Todavia, isso não impede a *outra* de também realizar seus movimentos de inscrição filmica.

Neste contexto, *O pacto de Adriana* se apoia no contar e retratar a *outra* como forma de marcar as diferenças. Mesmo que Lissete conte de sua tia a partir do ambiente familiar e da relação afetiva, paulatinamente a dúvida se impõe e se estabelece uma diferença entre *eu* e a *outra* e, assim, a eu-realizadora expõe sua visão

perante aos atos da tia. Com isso, a divergência ética de tia e sobrinha demarca o espaço de construção da *outra*, fazendo com que Adriana tenha sua construção na obra, mas mediada pela autoridade da realizadora. Logo, mesmo que sejam agregados ao filme os vídeos gravados por Chany ou as imagens do seu passado “comum”, é a instância organizadora, a diretora, que determina como eles serão apresentados e montados, ocasionando, muitas vezes, na reformulação de seus sentidos originais. Desse modo, o desejo da tia de provar sua inocência é tensionado e problematizado com a montagem, que é dirigida pela sobrinha.

Em resumo, enquanto a “etnografia doméstica” pressupõe um jogo conjunto, em consonância e equilíbrio, a “autobiografia não-autorizada” trabalha com um caminho de duas vias, mas que acaba muitas vezes por mostrar e trabalhar com reticências de uma ou ambas as partes. Em contrapartida, a “autobiografia colaborativa próxima” articula um trabalho ativo de um dos lados, deixando com que a questão hierárquica da realizadora, que empreende a construção documental, seja demarcada.

Mulheres inscrevendo-se na e com a narrativa

A multiplicidade de corpos de mulheres, não necessariamente identificados, compõe *O Espelho de Ana*. A realizadora, Jessica, se identifica e se inscreve em primeira pessoa, refletindo sobre o seu fazer fílmico em curso. Entretanto, os corpos se mostram por partes, fragmentados, de formas não tão usuais, durante um parto, em performances, cortando o cabelo ou no banho. Os corpos não-identificados se movimentam e interagem constantemente ao passo que refletem sobre suas vivências como mulheres na contemporaneidade.

A sequência em que diferentes mulheres lavam e estendem roupas em suas casas, interroga-se sobre o trabalho doméstico majoritariamente relegado a elas. O que se vê em tela são mulheres, distintas, estendendo roupa repetidas vezes. Um plano após o outro, a mesma atividade sendo reproduzida em diferentes lugares, corpos que se multiplicam, mas representam uma experiência comum. A câmera, então, sai de dentro das casas e olha pelas janelas, registrando, também mulheres, em seus apartamentos fazendo o mesmo movimento e observadas desde fora. A reiteração e denúncia do padrão se dá pela construção discursiva da imagem. Desse modo, o documentário relata a condição uniformizante do trabalho doméstico, além de sugerir como o espaço privado implica e espera a perpetuação de determinadas atitudes de homens e – especialmente – mulheres.



Fig. 1 - *O Espelho de Ana* - Sequência de mulheres estendendo roupa

As performances da diretora, Jessica, compõem o filme e são acompanhadas de registros do cotidiano, filmagens da sua juventude e conversas compartilhadas em que se constitui um mapa de experiências. Ao performar, na tessitura narrativa, ganha-se um respiro nas reflexões críticas e mais diretas à condição do ser mulher em sociedade e às experiências mostradas, um momento que rompe a linearidade narrativa. Chamo de performances os planos em que a realizadora performa, literalmente, para a câmera como parte do processo de reflexão de si, quando caminha por escombros nua ou se filma cortando o cabelo de seu marido. Que, assim, tornam o documentário o registro e processo de reflexão sobre sua vida e arte. Para tal, a câmera que ela – majoritariamente – manipula se coloca “inacabada”, em diversos momentos a eu-realizadora ajusta o quadro ou ajusta algum detalhe. Dessa forma, demonstra-se em matéria fílmica como o processo é parte da construção de sentido do produto finalizado.

O uso de materiais de arquivo apresenta multiplicidade e é conformado por diversas imagens das *outras*; são registros de experiências, lugares, corpos, vozes que permitem dissipar a imagem de um *eu* unívoco. Conforma-se, assim, um *eu* construído por várias, um *eu* que o é também pelo encontro com as *outras*. A arte gráfica do filme (presente nos créditos e no cartaz) é de uma árvore com suas raízes entrelaçadas, o que permite traduzir em imagem essa relação de encontro se entrecruzando em diversos níveis: familiares, afetivos, geracionais. De início o documentário não deixa claro quem são essas pessoas e como se encontram juntas, mas a referência aos galhos possibilita vislumbrar a conexão entre elas e a eu-realizadora como ponto comum de união. As diferentes mulheres se conectam, em diferentes medidas, por sua relação com Jessica e as experiências de ser mulher – “mulheres” – encontra confluência pela forma como a eu-realizadora elege construir sua narrativa: reflexivamente.

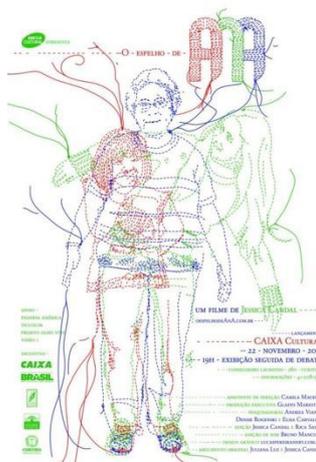


Fig. 2 - *O Espelho de Ana* - raízes entrelaçadas

A reflexividade da diretora em relação ao seu processo se identifica, em especial, na cena em que toma banho e se grava: Jessica reflete sobre o fazer filmico, se expor e que o pensava diferente anteriormente. A diretora afirma que se filmava para não ter que dizer nada (e, de fato, não grava uma faixa sonora em *off* com a sua voz, como os outros filmes), mas ao ver as imagens, acabou por perceber que elas não diziam o que ela pretendia, não conseguia encontrar a mensagem desejada e isso lhe causava angústia. Esta frustração e descoberta com o material produzido marcam, pela reflexividade, o processo do fazer documental contínuo, de um *eu* que não é plano, unívoco, mas negociado no processo de filmagem e retrabalhado perante os impasses e discordâncias.

Las Lindas ocasiona uma multiplicidade devido ao encontro do *eu* pelas *outras*, centralizada no grupo de amigas e com organização da eu-realizadora, que intermedia entrevistas e a narração em *off*, desde onde procura comparar as diferentes vozes. Pelas conversas, Melisa, que também manuseia a câmera, constrói uma crítica a como foram educadas e socializadas – imposições sobre o corte de cabelo, roupas a vestir e como flertar com meninos. Pela troca entre amigas, a diretora remonta sua vivência, intervindo por performances, encenações ou ilustrada com fotos antigas. Estes elementos são os disparadores para que ela rememore e questione o porquê de: não sorrir em fotos, usar apenas roupas da seção masculina; ou reflexões sobre menstruação, cortes de cabelo e pelos; temas que se relacionam com a construção de sua autoimagem.

O documentário parte de uma abundância de arquivos domésticos, somado a gravações contemporâneas. O material de arquivo funciona como instigador de conversas para as lembranças registradas no presente da gravação feita por Melisa. Assim como *O Espelho de Ana*, o filme procura questionar a experiência atual do ser “mulheres”, mais do que especular o passado. Desse modo, as performances feitas por Melisa refletem, com o apoio da voz em *off*, sobre as imposições sociais, de diferentes formas, implicadas nela e nas amigas. A faixa sonora em *off* de Melisa,

que surge entre as conversas com o grupo de amigas, é apoiada em fotos, desenhos, animações e elenca os temas que organizam narrativamente o filme, sempre a partir do que é tratado com as amigas e do que ela passou como experiência. Por este motivo, o filme não busca remontar linearmente a amizade ou a vida destas mulheres, mas sim, passar pelas temáticas que partem de suas experiências pessoais, mas que podem ser de *outras* muitas jovens mulheres em uma situação parecida.

A multiplicidade de pontos de vista organizados de modo a convergir na imagem e experiência de Melisa é profícua para pensar a identidade e a subjetividade da realizadora construída a partir das trocas e relações vivenciadas e apresentadas na obra. A identidade da eu-realizadora não é unívoca, sendo formada de partes, e nem mesmo as amigas são colocadas como personagens planas. Como exemplos desta instabilidade na construção destas subjetividades, destaco os comentários díspares que elas realizam durante o documentário: se em um momento estão criticando as imposições e processos de sociabilização que passaram, em outra cena, reproduzem discursos considerados misóginos, julgando mulheres pelas maquiagens que usam ou sua beleza dentro ou fora dos padrões. Desse modo, elas negociam a subjetividade imposta, em um movimento que critica o dominante ao mesmo tempo que é cooptado por ele ao reproduzir padrões estéticos e heteronormativos em seus comentários.

Sibila, por sua vez, vale-se da voz *off* da diretora para contar sobre sua tia e construir-se como *eu*, em um processo reflexivo em filme todo baseado em *Sybila*, ou seja, pensa em si e sua experiência a partir da *outra*. A eu-realizadora é formada através da mediação do passado da tia, ao passo que se questiona e expõe seu ponto de vista. À medida que as experiências da tia são lembradas, vão sendo retomadas a infância e os questionamentos da sobrinha sobre o passado. Em uma primeira análise, o corpo da diretora não tem centralidade em cena, surge em reflexos de espelho, sombras e materiais de arquivo familiares. No entanto, a câmera que manuseia durante o filme é a materialização de sua presença, o mesmo que ocorre em *Las Lindas*.⁶ Ao filmar as pessoas e guiar as conversas, além do próprio movimento do aparato, os olhares destinados a Teresa formam essa relação com o antecampo, marcando a sua onipresença no filme. Em suma, para se construir como eu-realizadora, Teresa faz uso da voz, da câmera colada ao corpo e da troca com àqueles frente à lente, todos em conjunto para se inscrever subjetivamente a partir da *outra*, sua tia.

Aliás, os melhores momentos de trocas entre a eu-realizadora e as pessoas com quem conversa, inclusive com *Sybila*, são quando estas a interpelam e a tiram do roteiro de perguntas que faz a todos. À vista disto, em uma cena de Teresa com sua mãe, ao perguntar sobre *Sybila* e o motivo do silêncio em relação a sua prisão, o jogo vira, e a mãe devolve a questão à filha, sobre o que ela lembra e o que ela acredita. Por meio desta construção compartilhada se evidencia como a narrativa não se baseia em entrevistas com cabeças falantes tradicionais, mas partem de conversas que guiam a cena e se constituem como um encontro.

6. Para uma análise em detalhe da presença da eu-realizadora e a câmera em “Câmera-corpo: Articulações formais em torno da eu-realizadora” (Lorenço Teixeira, 2021).

Teresa repete as mesmas perguntas para amigos, familiares, amantes, filhos de sua tia, impondo uma ciclicidade narrativa, o que reafirma sua incompreensão em relação às escolhas políticas de sua tia. Ao perguntar primeiro para outras pessoas e, apenas ao fim, para a protagonista, o filme reflete a relação entre elas, que durante muitos anos foi mediada pelos familiares. Visto que durante toda a infância de Teresa, Sybila foi um assunto interdito, o filme se utiliza disto em sua construção e começa a falar dela pelas bordas. Talvez por isso o documentário siga com a dúvida sobre os motivos de Sybila, sem uma intenção de contar todos os eventos necessariamente de maneira linear, circunscrevendo-o até o encontro final.

Por fim, ocorre a conversa com Sybila, que mora na França desde sua liberdade. O momento do embate escancara a posição firme da tia, oposta à visão mais branda (e mesmo contrária à revolução) da sobrinha, o que implica ambas ideologicamente. Isto porque Teresa discorda das atividades políticas do Sandero Luminoso que ocasionaram mortes, em oposição a Sybila, que as defende e as compreende dentro de uma ideologia política e de necessidade de mudança social. Por meio do embate, a imagem idealizada da tia, que vai sendo montada pela eu-realizadora durante todo o filme, é tensionada com a imagem de uma militante comunista que ainda se mostra convicta de suas decisões. Estes dois elementos da subjetividade de Sybila – tia amável e combatente – não são excludentes, eles se distanciam da opinião idealizada da sobrinha, mas possibilitam a compreensão mais complexa de sua subjetividade. O filme se articula na pluralidade, na formação de múltiplas Sybilas, de diferentes partes de uma mesma pessoa, a Sybila político-social, vista no documentário por imagens de noticiários de saída da prisão, que é contraposta ao *off* da realizadora, ao falar de uma Sybila do ambiente íntimo e familiar. Da mesma forma, outras Sybilas são apresentadas nas entrevistas, até que, de fato, ela própria fala por si, contrapondo-se, desconstruindo e mesclando algumas dessas imagens.

Na faixa sonora em *off* de *Sibila* é destacado o receio de muitas pessoas sobre o filme que Teresa estava fazendo e como pediam a ela para que cuidasse de sua tia e de sua imagem. Desse modo, compreende-se a responsabilidade da eu-realizadora na construção da imagem da *outra*, enquanto autoridade do filme, algo que ao conhecer Sybila, se mostra desnecessário. Entretanto, essa preocupação também pode ser analisada sob a ótica da dificuldade do projeto de tocar na memória de uma pessoa que tem sua vida pessoal intrínseca a sua vivência política.

A construção da *outra* é também compartilhada em *O pacto de Adriana* ao passo que Lissette tem sua história mediada pela de sua tia e seu julgamento. O que se sabe da diretora é que começou a estudar cinema pouco antes da tia ser presa, assim como a fuga de Chany para a Austrália foi ao mesmo tempo em que a diretora sofreu um grave acidente e estava no hospital. A eu-realizadora se descreve, logo no início do filme, como “a filha de ninguém e às vezes de todas”, visto que seu pai tinha apenas 15 anos quando ela nasceu e por isso foi criada por suas tias e pela avó. Chany, por sua vez, é descrita por Lissette como a tia admirada, que lhe ensinou a dizer o que queria, foi viver no exterior e trazia presentes em suas visitas.

Após a rememoração do passado, a realizadora vive a incerteza de quem é esta pessoa familiar – mas tão estranha. Nessa perspectiva, a representação desta *outra*,

a tia, é construída por contradições formadas discursivamente na montagem. Enquanto a faixa visual apresenta imagens em que Chany registra sua vida na Austrália, passeando com amigos, comendo e sorrindo, são adicionadas pela faixa sonora as reportagens sobre as torturas realizadas pela DINA e seu envolvimento nestes atos. Desse modo, desconstruem-se os sentidos iniciais que o material em vídeo produzido por Chany poderia transmitir. Na organização do documentário, a faixa sonora é formada pela voz de Lissette em *off*, mas também pelas conversas e entrevistas. Por sua vez, as imagens são da investigação e do arquivo pessoal de Chany, repleto de fotografias de seu tempo de DINA, em contraponto às poucas imagens do passado de Lissette.

A eu-realizadora constrói sua presença em corpo ao escolher não se apoiar em sua imagem do passado. Se no início do filme as entrevistas são com ela atrás da câmera, paulatinamente e com uma equipe técnica mais estruturada (no início ela filmava sozinha), Lissette passa a ser um corpo em frente à câmera, que caminha, conversa e negocia com as pessoas para compreender o passado de sua tia. Ela também desenvolve performances, como ao se colocar em frente a projeções de entrevistas feitas anteriormente com Chany, em uma busca de compressão sobre esta mulher, que está naquela imagem, mas que não é quem conhecia – que alega uma coisa, mas as provas atestam outra. Este impasse e dúvida permeiam grande parte da narrativa, e uma vez que a história é contada pela primeira pessoa de Lissette, seu questionamento é palpável e contrasta com seu desejo em acreditar na inocência de Adriana.

A subjetividade da realizadora, assim, é partida, cindida. O documentário e a dúvida a tiram de trás da câmera, levam-a procurar outras pessoas que tenham informações, o que torna seu corpo presença. Ao passo que ganha certezas sobre a tia ser torturadora, a dúvida pungente extrapola e sua presença cada vez maior em tela questiona o porquê de a tia insistir em mentir sobre seu passado. Os artifícios de Chany são identificados, principalmente, nos vídeos que grava de si, pelo modo como encena, descreve para a câmera seus atos e se certifica (em especial antes de chorar) de que está sendo filmada.

Desde o início da obra é destacada a presença de mediações nas relações entre sobrinha e tia, o primeiro som que se escuta no filme é de uma chamada de vídeo (via *Skype*) e este intermediário seguirá pela maior parte da narrativa. Dessa forma, as construções do *eu* são sempre feitas pela câmera e telas, estes aparatos estão presentes continuamente, seja pelas ligações via vídeo, nas projeções das entrevistas ou nas câmeras que registram os encontros de Lissette com especialistas. Em dado momento, quando Lissette liga para uma ex-companheira de Chany a pedido dela, o embate sonoro é destaque. As duas acusadas se ameaçam ao mesmo tempo que negam envolvimento, enquanto Lissette é a conexão entre elas e segura o telefone na frente do computador. Uma cena que, imagetivamente, não demonstra a tensão que instaura, mas que na faixa sonora exaspera todo o conflito do jogo de falsas verdades das ex-DINA e que compõem seus discursos de defesa. Concomitantemente, a cena consegue transpor em imagens a mediação empreendida pela eu-realizadora no documentário como um todo.

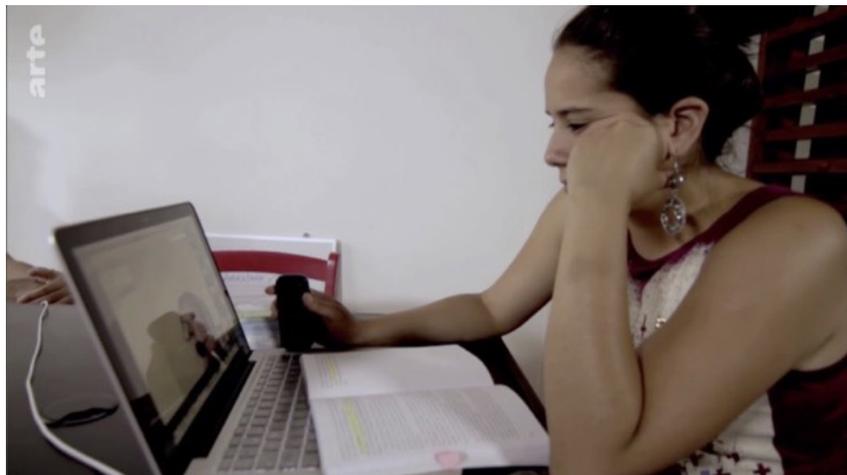


Fig. 3 - *O pacto de Adriana* - mediações por tela

Modos de encontro subjetivo da eu-realizadora

Leonor Arfuch (2009) nos recorda que em narrativas biográficas e testemunhais: “a clássica distinção entre autor e narrador, que a teoria literária instaurou [...] se trata sempre de uma construção, em que a linguagem ou a imagem – ou ambos – imprimem suas próprias coordenadoras, a ordem do dizer ou do mostrar, seus procedimentos, sua retórica” (Arfuch, 2009:*online*)⁷. Ao ver isso refletido na construção filmica de diretoras mulheres, não se trata de reproduções fiéis, mas da construção de *eus* a partir de si e das relações e negociações com os elementos da construção discursiva documentária.

A pesquisa de Cybelle McFadden (2014) é muito frutífera, pois, a partir das obras de realizadoras na França – Agnès Varda, Chantal Akerman, Dominique Cabrera, Sophie Calle, e Maiwenn –, pensa como elas articulam seus corpos em relação com a câmera. O intuito das diretoras, segundo a autora, é de mostrar seus processos de criação artística ao mesmo tempo que se inscrevem como cineastas, gerando reconhecimento e possibilitando uma representação da mulher para além da disseminada pelo cinema comercial dominante. Em suma, as realizadoras tratadas por McFadden “incluem suas câmeras e corpos na tela no sentido de tornar visíveis seus modos situados de ver, já que a presença e participação das mulheres na profissão [cinema, como realizadoras] foi historicamente ofuscada” (McFadden, 2014:6)⁸. A autora sublinha a forma como as novas inscrições subjetivas de outros tipos de mulheres permitem uma liberdade em relação à exclusão e alienação das representações hegemônicas do cinema.

7. “la ya clásica distinción entre autor y narrador, que la teoría literaria instauró [...] se tratará siempre de una construcción, en la que el lenguaje o la imagen –o ambos- imprimen sus propias coordenadas, el orden del decir o del mostrar, sus procedimientos, su retórica” (Arfuch, 2009:*online*)

8. “includes their cameras and bodies on-screen in order to make *visible* their situated ways of seeing, since women’s presence and participation in the profession have been historically overshadowed”

Ao sair de uma presença objetificada no cinema, o corpo se insere a partir da escolha de cada mulher. E, pelo encontro, o contato com a *outra* é que faz esta inscrição. Ademais, a realizadora que se coloca dos dois lados da câmera diminui a distância, ao abrir o jogo sobre sua construção na obra, explicitando suas regras e explorando os diferentes modos de representação. Nesse sentido, penso como os encontros se dão nos quatro filmes aqui analisados e para que seja possível refletir sobre as suas similaridades e estratégias de construção, os separei em dois grupos: os encontros-espelhamento e os encontros-embate. Estando no primeiro grupo, *Las Lindas* e *O Espelho de Ana*. E no seguinte, *Sibila* e *O pacto de Adriana*.

Encontros-espelhamento

Me refiro a espelhamento pela necessidade e movimento narrativo relacional que as diretoras têm com as outras mulheres na elaboração deste retrato de sua subjetividade. Partindo da intimidade, o filme se torna arena onde sentimentos, experiências, momentos de desenvolvimento mental e físico – circundando a questão especialmente feminina – são debatidos pela inscrição subjetiva da eu-realizadora. Por compartilharem suas experiências em relatos paralelos, ao passo que essas mulheres escutam a *outra*, partem para desenvolver o seu *eu* em consonância ou contraponto, mas em conjunto. Ressalto, ainda, como os espelhos podem não apenas refletir e reproduzir os movimentos, como também refratam a luz, mudando sua velocidade e se diferenciando. Ou seja, é a partir da incidência de um *eu* que as *outras* se constroem e fazem suas trajetórias – refletidas e/ou refratadas – nestas narrativas.

Pensar em si através do espelho é colocado em prática por Agnes Varda, a partir da análise de McFadden (2014:26): “Ela usa câmeras, molduras e espelhos para expor tanto as ferramentas como o processo de sua criação artística, inscrevendo, portanto, sua visão em uma maior prática artística e cinematográfica” (McFadden, 2014:26)⁹. Com o espelhamento, uma multiplicidade de *eus* é criada no cotejo com outras mulheres, e diferentes narrações, no caminho de uma consonância. Este caminho expressivo pode ser observado no modo como Arfuch (2009) descreve a obra testemunhal de um grupo de mulheres sobreviventes da tortura na Argentina:

[...] privilegia a ênfase subjetiva na experiência individual, mesmo que as vezes se “multipliquem” no relato grupal, mesmo que a história se conte “pela boca de suas protagonistas” [...] os procedimentos de colocar em cena atenuam o efeito de proximidade e a *acumulação aterradora dos detalhes coloca em equivalência estas histórias, tirando-lhes o traço do singular*. Um efeito possivelmente paradoxo, já que não chega a se constituir como um espaço de enunciação coletiva (Arfuch, 2009:online, grifo meu).¹⁰

(McFadden, 2014:6).

9. “She uses cameras, frames, and mirrors to expose both the tools and the process of artistic creation, thus inscribing her vision in a larger cinematic and artistic practice” (McFadden, 2014:26).

10. “[...] prima el énfasis subjetivo en la experiencia individual aunque las voces se “multipliquen” en el relato grupal, y si bien la historia se cuenta “por boca de sus protagonistas” [...] los procedimientos

A analogia com o espelho nesses filmes se desenha no movimento contínuo que as eu-realizadoras empreendem de olhar para sua vivência a partir da experiência e história de outras mulheres em cena. A própria construção filmica e sua composição visual apresentam o espelho. Na primeira cena de *Las Lindas* é mostrada uma mulher conversando e se maquiando frente ao espelho que toma todo o quadro. Ela fala com a realizadora que, por sua vez, filma o reflexo da amiga. Este enquadramento visual é refletido e repetido na construção discursiva de todo o filme, devido ao modo como se dão as conversas e as relações entre elas: Melisa conta e pensa de si pelo e com o grupo. Logo, se torna explícito que, com o pretexto de contar a história das amigas, acaba por falar de si, de como se descobriu mulher, se relacionou e, assim, as entrevistas se tornam conversas. A formação do *eu* de Melisa se dá pelo contato com as amigas, ocorre um espelhamento das experiências contadas por elas para que, a partir desta troca, ela comece a falar de si.



Fig.4 - *Las Lindas* - Registo pelo reflexo do espelho

A relação entre elas é registrada pela câmera, manuseada pela diretora, que se atenta e acompanha as expressões e o debate com as mulheres enfocadas. A câmera é viva e responde a estes encontros, visto que quem a manipula é a eu-realizadora, parte constitutiva do encontro em si, sendo o filme basicamente o plano ponto de vista de Melisa. Haber afirma que a construção de *Las Lindas* “se podia explicar como uma repetição do gesto de filmar aqueles atos performáticos. Só que nesta ocasião, não se limita a filmar, ainda agrega sua voz em *off*, junto com a de suas amigas, para remontar imagens” (Haber, 2017: 471).¹¹ Em outras palavras, a construção

de puesta en escena atenúan el efecto de proximidad y la acumulación aterradora de detalles opera una puesta en equivalencia de esas historias, quitándoles el rasgo de lo singular. Un efecto quizá paradójico, en tanto tampoco llega a constituirse en un espacio de enunciación colectivo (Arfuch, 2009:online).

11. “El documental podría explicarse entonces como una repetición del gesto pasado de filmar aquellos

de si, por atos performáticos, é o que compõe esta obra, sendo regidos e sob o ponto de vista da eu-realizadora. No processo de troca e de construção de si, e das amigas, é onde identifico este espelhamento, que mesmo que decorra em desvios, refrações ou diferenciações é o que conforma a subjetivação de si pela *outra*. Defendo, ainda, como estes relatos convergem em uma experiência mais ampla do ser mulher, a ponto de causar identificação das espectadoras, devido aos seus laços de amizade entre mulheres.

Por sua vez, em *O Espelho de Ana*, o espelhamento se manifesta desde o título, no palíndromo do nome e o reforço dado pela grafia de “AnA”. No processo de reflexão da diretora, em conjunto com um grupo de amigas e familiares, sobre a sua experiência feminina, ela questiona as normas de gênero impostas. No fluxo de pensamento compartilhado pelas mulheres, o filme exhibe registros aparentemente desconexos, performances, partos, momentos com a família, paulatinamente pintando o quadro de quem é essa mulher e suas questões. Em suma, a relação da diretora com as mulheres envolvidas nos encontros é inscrita por espelhamentos. Assim, ao mesmo tempo que a eu-realizadora, Jessica, deixa claro sua dúvida em ter filhos, ela registra este processo sendo vivenciado por suas amigas, como nos partos presentes no documentário.

De modo geral, é a diversidade de vivências apresentadas nas cenas que formam a expressão de si nos encontros-espelhamento. A presença de voz, corpo ou escrita em tela representa, a partir de uma mulher, o que talvez milhares de mulheres compartilham como realidade. Em síntese, é a subjetividade e o modo como as mulheres abrem intimidades na arena pública – pelo filme –, que possibilitam a construção da narrativa e, neste processo, a inscrição como eu-realizadora. Os filmes criam e recriam várias possibilidades desse mesmo *eu*, que não é único, visto que provém de várias mulheres. No caso especial da eu-realizadora, ele é marcado em Melisa e em Jessica, mas claramente conformado pelos reflexos, refrações e relações com a sociedade e com as *outras*.

Encontros-embate

Dentre as diversas similaridades narrativas de *Sibila* e *O pacto de Adriana*, destaco o embate entre tia e sobrinha. Após o jogo de representações, os documentários culminam no embate. Estes se dão nas partes finais das obras, quando são colocadas frente a frente as representações das sobrinhas e as que as tias desejam inscrever. Contudo, é importante fazer uma ressalva sobre a posição política em que cada uma das tias se situa, ou seja, em lados opostos da justiça social. Enquanto Sybila fez parte da luta armada contra o governo peruano opressivo na busca de direitos para os camponeses e bem-estar social, Chany participou e foi conivente com o governo ditatorial e assassino no Chile. Assim, ao passo que uma esteve contra o governo autoritário, a outra fez parte do aparato opressor do estado ditatorial, perpetuando a

actos performativos. Sólo que en esta ocasión no se limita a filmar, sino que agrega su voz en off, junto a las de sus amigas, para remontar las imágenes” (Haber, 2017:271).

crueldade. Isto acarreta diferenças políticas entre as tias e, conseqüentemente, nas posições que as sobrinhas assumem. Por um lado, Teresa tem uma grande preocupação pelas mortes e não compreende o movimento da tia em luta por um bem maior. Por outro, Lissette vai contra os crimes da tia como agente e torturadora durante a ditadura chilena.

Nos últimos 30 minutos de *Sibila* ocorre o encontro, de fato, entre as duas personagens. Até esse momento Sybila é lembrada pelos outros da narrativa, e apenas quando a realizadora vai ao encontro da tia é que a câmera registra a intimidade entre ambas. O documentário acompanha tia e sobrinha enquanto comentam fotos antigas, tomam chá ou se arrumam para sair. O embate se concentra nos dez últimos minutos do filme e segue o modo de enquadramento observado durante as outras entrevistas do filme – quem fala é foco único do quadro, uma cabeça falante. Neste caso, Sybila está em tela, a diretora no antecampo e as duas em diálogo. Apesar de não vermos Teresa, escuta-se seu *off* e sua inscrição é marcada no plano pela voz e movimento de câmera.

Na cena do embate Teresa questiona Sybila sobre os atos que a levaram presa. A diretora é contra a prisão, por mais que desaprove as atitudes da tia. Por sua vez, Sybila é convicta de suas decisões e alerta a sobrinha, quando essa tenta interrompê-la, de que a escute, uma vez que a escolheu para o filme. A tia ainda destaca que não se arrepende de nada do que possa ter feito e que o fez sempre pensando no melhor para o maior número de pessoas, mesmo que seus filhos ou família pudessem sofrer por isso. Por fim, assegura que nem ela ou o Sendero Luminoso foram terroristas e que se considera, na verdade, envolvida com o partido comunista.

Nesse ponto, Teresa se posiciona contrária a tia, diz que apesar de entender os motivos, não compreende os métodos. A resposta de Sybila é direta quando a sobrinha continua chamando a organização de “terrorista”: “você fala com a boca de Bush”. Depois desta frase, a cena é bruscamente cortada e no próximo plano é mostrada a fachada de uma casa no campo. Dessa forma, por mais que a visão da diretora seja oposta à da tia, a própria montagem do filme faz com que a agregue na obra, conferindo à sua resposta um peso maior.

O embate é o momento em que a posição da diretora fica evidente, em que ela demarca sua oposição à visão da *outra*. Nesse caso, Teresa vai contra as atividades mais radicais do Sendero Luminoso e de sua tia e deixa isto explícito na conversa. Logo, firma-se uma construção mais complexa de quem é a protagonista: ao mesmo tempo que a diretora se opõe, escuta-se Sybila, não apenas o que dizem sobre ela, mas ela também faz a sua inscrição na obra. Neste movimento se desconstrói a imagem distante, semelhante à de um ídolo, e a marca da realização ganha relevo através das escolhas de construção.

Ainda na seqüência do embate, a tensão irrompe novamente quando a protagonista afirma que pensou que a sobrinha poderia querer fazer este filme com intuito de que ela pedisse perdão, o que parece ser o caso em alguns momentos, visto que Teresa retoma diversos militantes que se arrependeram de seus atos. No entanto, a busca da diretora pelo perdão da tia é frustrada, ela tenta convencer e mostrar documentos que possam acenar para o arrependimento de Sybila, mas encontra uma

pessoa extremamente firme e leal aos seus ideais. E que, apesar das insistências e visões opostas de Teresa, se mostra aberta ao diálogo e à construção do encontro no documentário.



Fig. 5 - *Sibila* - Embate com o antecampo

O impasse ideológico e geracional permite que ambas se inscrevam pelo encontro, mesmo que de maneiras opostas. Teresa renega as escolhas dos mais velhos, tentando obter determinadas posições da tia e se mostrando frustrada com a negativa. Por sua vez, Sybila se mantém firme, sempre ciente de qual era o objetivo da sobrinha: seu perdão. Ademais, a protagonista considera a visão da sobrinha ingênua, por ver a guerra popular como algo ruim e não compreender a intenção de mudar a péssima situação do país, que afetou especialmente a população mais pobre.

Se a frustração de Teresa a impede de acolher a opinião da *outra*, em *O pacto de Adriana* Lissette oferece diversas oportunidades para que sua tia prove sua inocência. Mesmo depois de conversar com um ex-companheiro de DINA que confirma a responsabilidade de Chany em atos de tortura, a sobrinha ainda faz uma chamada com a tia, o que leva ao clímax da interação entre ambas, o embate em si. Através do único homem ex-companheiro de Chany presente no filme, Mocito, sabe-se que os agentes tinham um pacto para não contar sobre suas atividades dentro do departamento. Desse modo, ressignificam-se as repetidas vezes em que as companheiras de Chany aparecem no filme e falam com rodeios sobre o passado na DINA, se eximindo de culpa.

A verdade que Lissette custou a crer se impõe e o embate se situa na chamada de vídeo entre tia e sobrinha, quinze dias depois da conversa com Mocito. Esta cena, em específico, determina toda a montagem do filme, visto que até ali a realizadora planejava viajar à Austrália, realizar entrevistas, registrar o cotidiano de Adriana e agir em sua defesa. Entretanto, o documentário é constituído pelos elementos coletados enquanto se fazia a pesquisa para ele.

A eu-realizadora queria acreditar, na maior parte da obra, na inocência que a tia defendia e essa dúvida é algo que lateja e a motiva a dar todas as chances de

palavra à protagonista. De início, não se sabe em quem acreditar, nos especialistas, nos documentos, na tia ou na idealização da sobrinha. Esses questionamentos vão sendo polidos a ponto de, como espectadora, ao chegar na cena de embate entre tia e sobrinha já ser possível saber em quem acreditar.

Dado que a maioria dos encontros em *O pacto de Adriana* são mediados por telas ou câmeras, o embate não seria diferente. A cena é registrada por duas câmeras, (1) uma registra Lissette e suas reações em plano médio e a (2) outra, a tela do computador, com Chany via webcam (e o braço/presença de Lissette).

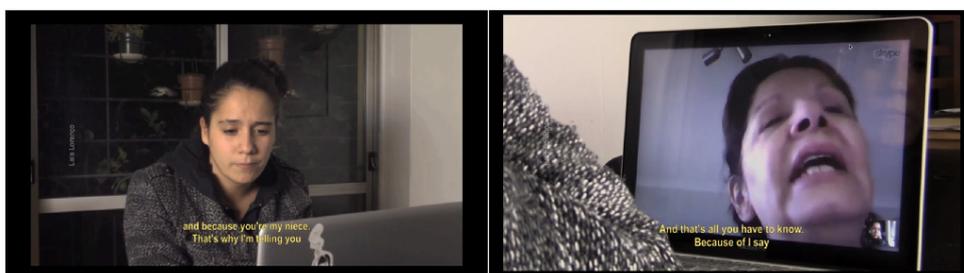


Fig. 6 e 7 - *O pacto de Adriana* - Embate

Adriana já inicia a ligação se defendendo e afirmando sua inocência, por saber da conversa de Lissette com seu ex-companheiro. Sempre com gestos amplos e gritando, ela não deixa que sua sobrinha fale e profere um discurso em que jura inocência, afirma que as mulheres nunca foram permitidas nas salas de tortura, exigindo que Lissette coloque sua mão no fogo por ela e acredite sem questionamentos. Neste embate, ou ataque, a tentativa de manipulação da tia segue ao ponto de perguntar à diretora se ela acha que ela seria cínica de mentir.

A montagem intercalada entre as duas câmeras oferece a dimensão de como as atitudes e o discurso proferido por Chany conseguem afetar, calar e mostrar um lado ainda infantil e de certo respeito de Lissette pela tia. Ao fim, a diretora parece resignada, quase sem forças para questionar a fera despertada na tia e a tela preta sentencia o fim do embate. Em cena posterior, a diretora comenta e questiona o ocorrido, e ao mostrar para uma outra tia as imagens gravadas da discussão, ela assume que Chany a manipulou, a “comeu”.

Ao fim do documentário, Lissette sentencia o processo: “Reconstruí suas imagens nesse relato e nossos laços se fraturaram”. O que sintetiza como a realização da obra as afastou, depois da discussão elas não se falaram mais e, mesmo depois do lançamento do documentário no Chile e em festivais, a tia ainda não o havia visto. O que torna ainda mais interessante o fato de Adriana ver no filme um meio para provar sua inocência. Contudo, ela não havia compreendido que a autoridade do relato estava sob domínio da outra *eu*. Independente da forma de inscrição, negociação, espelhamento ou embate, aquela que detém o dizer final é a instância de realização, a diretora.

Não tão distantes: confluências entre espelhamento e embate

A divisão entre espelhamento e embate convém para compreender os movimentos narrativos utilizados pela inscrição feminina nestas obras. Não obstante, as interconexões entre estas formas de inscrição podem ser inúmeras. No espelhamento, existe multiplicidade no modo como as eu-realizadoras trazem consigo um movimento que reflete a atitude da *outra* e que recai em uma resposta contrária ou consonante. Em outros termos, em *O pacto de Adriana*, Lissette conta as atrocidades cometidas por sua tia, as condena e sua construção é através de um espelhamento que vem da oposição. O que também é visto em *Sibila*, no elo entre Teresa e Sybilla, que se relacionam pelo desacordo político e pela proximidade familiar. Ou seja, apesar das divisões de modos de inscrição, as próprias narrativas contêm camadas e diferentes caminhos para análise.

O embate, igualmente, tem variantes e presença nas outras obras, *Las Lindas* e *O Espelho de Ana*, não como uma discussão ou grande desacordo, mas nos momentos em que os desejos distintos de inscrição na obra se colocam em destaque. O embate é identificado, por exemplo, na relação de Melisa e sua amiga Camila, que não aceita ter sua imagem registrada, gerando um desacordo, que é resolvido de modo amigável, mas marca o filme. Em medida distinta, a discussão de Jessica e seu companheiro sobre como ela se filma sem roupa, também demarca os impasses presentes na construção do registro audiovisual, mesmo que não na mesma intensidade que os filmes abordados como encontro-embate.

Busco indicar que essas formas de encontro aqui desenvolvidas não são caminhos lineares, têm desvios e inúmeras possibilidades combinatórias. As formas de inscrição se associam e exploram nuances em uma estrada, ainda em construção, das narrativas dessas mulheres. O objetivo é criar representações de diferentes formas e conteúdo, indicando, assim, um campo de expressão subjetiva feminino e feminista, por e com mulheres.

As obras abordam as mulheres, temas que as concernem e o ponto nuclear está em como elas se inscrevem pelo encontro com as *outras*, também mulheres. As experiências compartilhadas, os relatos, performances, materiais de arquivo, vozes e registros confluem para a criação de uma representação complexa, não-linear, não-unívoca das eu-realizadoras, criando o filme enquanto se criam narrativamente. Desse modo, as mulheres se utilizam da linguagem audiovisual como fonte de criação de si e de autoridade do discurso. Em suma, demarco a não cisão entre espelhamento e embate, ao contrário, crio uma ponte, uma conexão para a análise e compreensão dessas obras. Em especial, porque a subjetividade que se articula nos documentários é compartilhada, transforma e é transformada pelos encontros e inscrições filmicas. Em outras palavras, as obras registram os encontros à medida que também são produtores da subjetividade negociada.

Referências bibliográficas

- Arfuch, L. (2009) Mujeres que narran: trauma y memoria. *Abrys, estudios feministas*, jan/dez 2009. Disponível em: http://www.labrys.net.br/labrys15/ditadura/leonor.htm#_ftn1.
- Comolli, J. L. (2008) *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Eakin, P. J. (1999) *How our lives become stories: making selves*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Guattari, F.; Rolnik, S. (1996) *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes.
- Haber, M. (2017) Amistades íntimas y astralidad en Las lindas de Melisa Liebenthal. *Imagofagia*, 16, 465-479. Buenos Aires. Disponível em: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1387/1235>
- Juhász, A. (1994) 'They said we were trying to show reality - all I want to show is my video': The politics of the realist feminist documentary. *Screen*, 35(2), 171-190. Oxford University Press (OUP).
- Lorenzo Teixeira, L. de (2021). Câmera-corpo: Articulações formais em torno da eu-realizadora. *Imagofagia*, (24), 143–162. Recuperado a partir de <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/820>
- McFadden, C. H. (2014) *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle and Maïwenn*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Mayer, S. (2011) Cambiar el mundo, film a film. In S. Mayer; E. Oroz (ed.), *Lo personal es político: Feminismo y documental* (pp. 12-42), 6 Ed. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Piedras, P. (2014) *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Rago, L. M. (2013) *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Renov, M. (2004) *The subject of documentary*. Minneapolis: Univ. of Minesota.
- Riley, D. (1988) "Am I that name?": feminism and the category of "women" in history. Basingstoke: Macmillan.
- Scott, J. W. (2011) *The fantasy of feminist history*. Durham: Duke University Press.
- Veiga, R. (2016) Autobiografia "não-autorizada": por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa. *Doc On-line – Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 19, 42-59.
- Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/19/dossier_3.pdf.

Filmografia

- Las Lindas* (2016), de Melisa Liebenthal.
- Sibila* (2012), de Teresa Arredondo.
- O Espelho de AnA* (2011), de Jessica Candal.
- O pacto de Adriana* (2017), de Lissette Orozco.