

Para Eduardo Coutinho, sua incontornável abordagem *no feminino*

Roberta Veiga*

Resumo: O que pretendemos ao convocar para a obra de Eduardo Coutinho uma abordagem que se define no feminino? Inicialmente, é preciso dizer que não se trata de conceber o feminino como derivado de uma política feminista assumidamente estruturante da motivação documental de Coutinho. A reivindicação é de um olhar que possa oferecer uma perspectiva feminista, porém, que se faz no contato crítico com as obras, ao prescrutar uma oralidade feminina que, ao sulcar o cinema, descortina questões relativas às mulheres, suas vidas, suas experiências singulares, seus gestos de atuação no mundo.
Palavras-chave: Eduardo Coutinho; feminismo; ética do cuidado.

Resumen: ¿Qué pretendemos al convocar a una aproximación definida en femenino para la obra de Eduardo Coutinho? Inicialmente, es necesario decir que no se trata de concebir lo femenino como derivado de una política feminista explícitamente estructurante de la motivación documental de Coutinho. Se reivindica una mirada que pueda ofrecer una perspectiva feminista que, sin embargo, se realiza en el contacto crítico con las obras, al escudriñar una oralidad femenina que, al surcar el cine, desvela cuestiones relativas a las mujeres, sus vidas, sus experiencias singulares, sus gestos de actuación en el mundo.
Palabras clave: Eduardo Coutinho; feminismo; ética del cuidado.

Abstract: What do we intend to bring to Eduardo Coutinho's work an approach that defines itself as feminine? Initially, it must be said that it is not a question of conceiving the feminine as derived from a feminist policy that is admittedly structuring Coutinho's documentary motivation. The demand is for a look that can offer a feminist perspective, however, which is made in critical contact with the works, by scrutinizing a feminine orality that, when examining cinema, reveals issues related to women, their lives, their unique experiences, their gestures of action in the world.
Keywords: Eduardo Coutinho; feminism; ethics of care.

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Dep. de Comunicação, Grupo de pesquisa *Poéticas Femininas, Políticas Feminista* (UFMG-Cnpq). 31270-901, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: roveigadevolta@gmail.com

Résumé : Souhaitons-nous apporter à l'œuvre d'Eduardo Coutinho une approche qui se définit comme féminine ? Dans un premier temps, il faut dire qu'il ne s'agit pas de concevoir le féminin comme issu d'une politique féministe qui structure, il est vrai, la motivation documentaire de Coutinho. L'exigence est d'avoir un regard qui puisse offrir une perspective féministe, mais qui se fait au contact critique des œuvres, en scrutant une oralité féminine qui, dans l'examen du cinéma, révèle des questions liées aux femmes, à leur vie, à leurs expériences singulières, à leur gestes d'action dans le monde.

Mots-clés : Eduardo Coutinho ; féminisme ; éthique du soin.

“Hoje eu acho que ética, estética e política estão ligadas, mas não me vejo como militante político. Aliás, eu odeio filmes militantes, que falam para os já convencidos”. Partindo dessa afirmação de Coutinho talvez soe estranho concedê-lo uma abordagem feminista, e é justamente por isso a escolha da locução adjetiva *no feminino*, que se refere ao modo como a subjetividade das mulheres surgem em seus filmes. Dito de outra forma, ao modo como ele é capaz de instigar, através de suas conversas com mulheres, uma performance de gênero das personagens que singulariza e pluraliza o que foi instaurado pela ordem machista do discurso como “condição feminina”. Ao contrário do feminino como uma condição que é fruto de um perspectiva colonial-capitalista de inferiorização das mulheres na construção e escrita da história, com a expressão *no feminino* pretendemos apontar para a manifestação e inscrição pulsante e política das mulheres com seus corpos e vozes na cena. Aqui, trata-se da cena cinematográfica como experiência encarnada em um aqui-e-agora que suspende um *ser mulher a priori* e instaura na oralidade a possibilidade das mulheridades, formas de subjetivação complexas em relação principalmente aquilo que é dado de antemão como sendo próprio da condição feminina.

O feminismo aparece, portanto, não como prática de um movimento por direitos das mulheres, ou de um cinema militante com pautas específicas, nem como doutrina que teria lançado Coutinho ao documentário, mas como uma abordagem que se interessa pelas marcas históricas constituintes tanto da condição feminina quanto de suas brechas e rasuras, que foi pouco debatida na fortuna crítica sobre o cinema desse cineasta. Tal condição, uma vez cifrada na obra de Coutinho, faz eco a séculos de exclusão das mulheres da esfera pública, e de submissão às formas de controle e opressão patriarcal. Ao mesmo tempo, a partir do testemunho de diferentes personagens femininas, esse dano histórico não é apenas exposto, mas nuançado ou rasurado - descortinando a força das mulheres em seus diferentes cotidianos. Isso porque, em seus filmes – mesmo em *Edifício Master* (2002), considerado um documentário sobre a classe média carioca –, Coutinho filma mulheres brancas, latinas, pretas que lutam ou lutaram com mais de uma jornada de trabalho, enfrentando condições difíceis de desemprego, subemprego, violência, abandono, exploração do trabalho do cuidado e da reprodução social, sem garantias de uma vida confortável economicamente. Enfim, na maioria dos seus filmes, as personagens são pobres e até miseráveis, moradoras das favelas, de espaço periféricos e precários do Rio de Janeiro ou do nordeste brasileiro.

Como diz Audrey Lorde (2019), não há hierarquia de opressão. Os vários marcadores sociais - como o pertencimento a uma classe, a definição de raça, a opção sexual, junto com o falocentrismo (a constituição como não-homem) – são usados na subalternização das mulheres e para o privilégio dos brancos, europeus, cisgêneros e heterossexuais, pertencentes as classes mais altas e com bom nível de escolaridade. É a partir dessa superioridade, construída secularmente no processo de acumulação e concentração de riqueza, as custas da opressão e do sofrimento de mulheres racializadas, que Maria Lugones define a “colonialidade de gênero” (Lugones, 2019). Daí que o feminismo que defendemos aqui não é apenas interseccional, mas acredita na urgência dos processos decoloniais que reconhecem os povos tradicionais e seus saberes, sua oralidade, portanto é também uma perspectiva feminista comunitária no sentido desenvolvido por Silvia Federici e pelas pesquisadoras da ética do cuidado, como Puig de La Bellacasa.¹

Ao destacar a participação histórica das mulheres na luta anticapitalista em prol dos modos de vida coletivo pautados na relação com a terra, Federici alerta para importância da reconstrução dos comuns: “Nenhuma comunidade é possível se não nos recusarmos a basear nossa vida e a sua reprodução no sofrimento de outras pessoas, se não nos recusarmos a enxergar um *nós* separado *deles*” (2019: 388). Para Puig de La Bellacasa (2012), bem diferente das perspectivas hegemônicas que concebem o cuidado como uma obrigação moral da mulher, o cuidado está na base de todas as relações, por isso importa compreendê-lo do ponto de vista epistemológico e na vivência concreta, como uma ética. Por mais utópico que pareça, a partir da ética do cuidado, o cuidar torna-se um trabalho político e substantivo que pode dificultar as colonialidades e as injustiças de gênero ao estimular a construção de sociedades fundadas no bem comum que visem menos o crescimento do que o bem-estar e a equidade.

Aprendendo com a práxis feminista, o cuidado coletivo baseia-se na compreensão de conexões que reconhecem o trabalho de reprodução social e a interseccionalidade de gênero, raça, classe, deficiência, idade e sexualidade. Trata-se de sobrevivência coletiva, num mundo em que muitas vidas são mais precárias do que outras. Trata-se de solidariedade e colaboração, onde o cuidado é uma prática com carga ética e política. (Harcourt, 2021: 129).

É nessa perspectiva feminista de um cinema que faz comum, e o faz sob a ética do cuidado, que buscamos entender os métodos e o documentário de Coutinho. Na medida em que a imensa maioria das mulheres que filmou são aquelas excluídas do mapa sociopolítico do capitalismo, que construíram seus saberes e formas de sobrevivência nas bordas, esse cinema surge como materialização do cuidado, que não apenas dá visibilidade a outras formas de vida que precisam ser vistas e ouvidas, mas produz um conhecimento vivo contra as matrizes hegemônicas. Um conhe-

1. Todas as citações dessa autora são traduções minhas.

cimento comprometido com o pensamento que, como diria Puig de La Bellacasa (2012), a partir de experiências marginalizadas, pode cultivar epistemologias alternativas que confundam os dualismos dominantes.

Essa proposta de abordagem no feminino sustenta e é sustentada ainda pela crença de que no caminho de realização e amadurecimento de sua obra, Coutinho desenvolveu um interesse e aproximação vivamente crescente pelas múltiplas e interseccionadas formas de construção da subjetividade feminina. Não apenas pela escolha de personagens mulheres que na maioria de seus filmes ultrapassam o número de homens – nem somente pelo interesse delas pela figura do cineasta –, o apego às histórias de mulheres nos parece já presente no investimento cada vez mais apurado e concentrado na oralidade.

Ao olhar os modos como as mulheres personagens desse cinema expressam seus desejos, questões e emoções, perseguimos os gestos, vozes, histórias, que interessaram ao cineasta de modo determinante, influenciando seus caminhos metodológicos de construção cinematográfica, de abordagem do mundo filmado, e do dispositivo que ele, ao longo de sua carreira, solidificou. Por isso, o objetivo geral da pesquisa (ainda em fase embrionária) que move esse texto é retomar à filmografia de Eduardo Coutinho, e aos estudos já canônicos da primeira década dos anos 2000 sobre seu método e sua proposta de documentário, porém voltado para a interação com as personagens mulheres.²

Não à toa, buscamos o entendimento da peculiaridade do método coutiniano de aproximação dos mundos filmados e de conformação da cena documental, que permitiu, a cada filme, a construção de uma personagem mulher de forma mais ou menos consciente do controle patriarcal. Lembremos por exemplo, entre os primeiros filmes documentais de Coutinho, do média-metragem *Santa Marta – Duas semanas no morro*, de 1987, em que o cineasta cria um dispositivo para que os moradores da favela situada em Botafogo, no Rio de Janeiro, se postem frente a câmera para falar sobre as formas de violência que acontecem na comunidade. Entre as temáticas abordadas como a brutalidade policial, a criminalidade, a estereotipização dos moradores e o senso comunitário, a expressão de violência que aparece de maneira mais contundente, é a de gênero. Além da denúncia de abusos e estupros na região, as agressões domésticas são enfatizadas pelas mulheres.

A personagem que de certa forma conduz e pontua o filme, diz logo no início: “Fui morar com um homem que não valeu a pena, me encheu de um montão de filho, me deu duas facadas e saiu fora, então eu acho que isso tudo já é violência”. Após essa confissão, Coutinho pergunta numa manifestação fática: “ele é uma pessoa violenta então?” Ao que ela responde levantando levemente uma das sobrancelhas, com quem pensa na hora: “É... e *ele me fez violenta* também”. Na última cena do filme quando a moça retorna, Coutinho agradece a entrevista, e ela diz “Acabou, é só?”

2. Pelo que apuramos, a reflexão precursora dessa tentativa de rever o método coutiniano a luz das personagens mulheres, de forte inspiração para nossa pesquisa, é o trabalho de conclusão do Curso de Jornalismo, de Ana Carolina N. Mendes, orientado pela professora e pesquisadora da obra de Coutinho, Claudia Mesquita, defendido em 2019, na UFMG.

Não vão falar mais nada não”. O cineasta diz em tom alegre “Você que sabe, você é quem manda”. “Vamos falar mais um pouquinho”, repete, sinalizando a importância daquela interação para as mulheres da comunidade, uma carência que o dispositivo de Coutinho veio acolher. Infelizmente em *Santa Marta* não há identificação das personagens, portanto não podemos nomear essa mulher, mas é marcante a força de suas expressões que se destacam *pele* e sobrevive *para além* do filme.



Fig. 1 – Personagem do filme *Santa Marta - Duas semanas no morro*, de 1987.

A abordagem *no feminino* se faz fundamental pela concessão cada vez mais acentuada do dispositivo de Coutinho às formas como as mulheres tomam o protagonismo de suas histórias e experiências, produzindo suas próprias mise-en-scènes. Podemos afirmar que, na fatura final de sua obra, as mulheres assumem um espaço de fala e visibilidade (cênico e narrativo) tão negado a elas na constituição da esfera pública e da divisão sexual, racial e colonialista do trabalho. Após anos de consolidação de sua filmografia e da fortuna crítica que gerou, nos parece justo afirmar que as personagens mais lembradas de seu cinema são, na maioria, mulheres. Portanto, o desejo desse texto é devolver ao cinema de Coutinho essa incontornabilidade da perspectiva de gênero no adensamento estético e político de sua obra. E, para isso, rever procedimentos comuns às linhas de força de seu dispositivo (já muito enunciados por ele e por pesquisadores) no cotejo com a abordagem no feminino que, no sentido defendido, busca elaborar de quais maneiras as mulheres participam no dialogismo de seu método de conversação; no amadurecimento das formas de aproximação e condução das possíveis personagens (seleção, escuta e sensibilidade); e como inspiradoras de suas escolhas formais.

Ao final, a proposta é prescrutar os modos como no cinema de Coutinho, a vida pessoal das mulheres surge em sua complexidade e, ao mesmo tempo, convoca e conforma uma perspectiva feminista ao meta-afirmar que a história das mulheres, e a aposta em relações de equidade, passa pela atenção cuidadosa à singularidade de suas experiências só possível, como afirma a historiadora e filósofa, Pamela Cristina de Gois, pela força da oralidade como expressão de saberes não historiografados.

A luta feminista deve ser decolonial e anticapitalista. Para tanto, o documento escrito pelo homem branco tem menor valor histórico, enquanto a tradição dos povos originários e os saberes de mulheres que ainda permanecem em um modo de vida comunitário, seja indígenas, camponesas ou negras, seguem sendo fundamentais. Portanto, pensar um feminismo sem fontes históricas alternativas às impostas pela tradição epistemológica, não é algo que contemple todas às mulheres. (Gois, 2023: 5).

O método da conversação e a ética do cuidado

Primeiramente, é preciso marcar que entendemos o dispositivo de Coutinho a partir da consolidação de seu trabalho autoral como documentarista, em uma dimensão bifurcada, que é possível chamar de dois momentos ou dois procedimentos: um momento *locus social* quando o cineasta e sua equipe se deslocam para os espaços onde vivem as mulheres-personagens (ele vai até elas), e o momento *locus cênico*, quando o cineasta em sua cadeira recebe potenciais personagens num espaço neutro – palco ou sala – onde está montado o aparato de filmagem (elas vão até ele). No primeiro caso, podemos elencar uma filmografia extensa (a maior parte de sua obra) abrangendo longas e médias metragens que se iniciam nos anos de 1980, como *Cabra marcado para morrer* (1984), *Santa Marta* (1987), *Boca de lixo* (1993), *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002), *O fim e o princípio* (2005), entre outros. O segundo momento, bem mais curto, abarca *Jogo de Cena* (2007), *As Canções* (2011), e *Últimas conversas* (2015). A passagem de um procedimento a outro marca a radicalização do enfoque de Coutinho na mise-en-scène das personagens, refinado ao longo de suas realizações de *locus social*.

Coutinho vem burilando um ascetismo que, limitando o máximo os recursos cinematográficos empregados, acaba por deixar exposta a relação básica, constitutiva de qualquer filme (documental ou não): a relação entre quem filma e quem é filmado. Ele elege, como forma para essa relação, a situação da entrevista e a toma como “prisão”, regra que delimita o jogo. Esforçando-se para eliminar tudo o que não surja dessa relação imediata, o filme será composto pela coleção de registros desses momentos de encontro... (Mesquita; Saraiva, 2008: 388-389).

Divisões semelhantes na filmografia do diretor já foram feitas por muitos pesquisadores, como Consuelo Lins (2013) que, de modo similar, assinala dois conjuntos de filmes na obra de Coutinho: aqueles em locações reais e os filmados em ambientes fechados. Já Claudio Bezerra divide a obra do diretor em três fases, um primeiro período de experimentações quando ele atua no Globo Reporter (1975-1984), um segundo de formação do estilo autoral de Coutinho, que começa com *Cabra marcado para morrer*, e finalmente, o que ele chama “documentário de per-

sonagem”, com a consolidação de seu estilo “quando o cineasta deixa de fazer documentários temáticos e ilustrativos para investir, exclusivamente, na capacidade de expressão por atos de fala” (Bezerra, 2009: 4).

Para seguir a abordagem no feminino, é importante especular que nessa última fase apontada por Bezerra, em que há um “processo de transformação criativa de pessoas comuns em personagens fabuladoras, de grande expressividade oral e gestual”, as mulheres parecem ganhar expressivo destaque. Essa fase se inicia com *Santo Forte*, em 1999, e se estende até seu último filme, de forma a abarcar as produções de *locus cênico*.

O que se vê (*em Santo Forte*) são basicamente pessoas comuns falando com desenvoltura para a câmera, expondo suas experiências místicas e religiosas. Em outras palavras, um corpo no ato de fabulação peculiar em gestos, tom de voz, posturas e atitudes. A habilidade de Coutinho como entrevistador adquire aqui um apuro excepcional para evidenciar, com um mínimo de intervenção, o caráter universal de histórias particulares e a natureza performática dos atos de fala. Tem-se, portanto, um *estilo* de documentário cuja finalidade é a de fazer as pessoas narrarem as experiências de suas vidas com criatividade e improviso. (Bezerra, 2009: 30).

Porém, Bezerra salienta que essa construção do performer que informa o “documentário de personagem” já está presente em *Cabra*, ou seja, justamente quando uma personagem mulher – Elizabeth Teixeira -, sem dúvida a mais grandiosa³ do trabalho de Coutinho, se avulta. Nos parece ainda que, apesar das características de *Santo Forte*, o interesse pela oralidade e essa transformação da entrevistada em personagem, está forte também em *Santa Marta* e *Boca de lixo*.

No primeiro, como já dito, Coutinho monta o aparato em um espaço onde os moradores do morro podem se dirigir para falar dos problemas da comunidade, antecipando, portanto, um procedimento usado também em *Babilônia 2000*, que se alargará para o dispositivo de *locus cênico*, um espaço a princípio neutro, fora do ambiente social dos personagens. O processo será depurado não só em *Jogo de cena*, que acontece num palco de teatro, mas em *Últimas conversas* que também define um espaço cenográfico específico, apartado da vida social, confinado e minimalista. Em *Boca de Lixo* a proximidade da câmera durante as tomadas no lixão, e o acompanhamento de três personagens mulheres (dos quatro principais), até suas casas, já exibem um interesse maior por elas do que pelo espaço social propriamente dito, o lixão.

Ao abrigar tanto o *locus social* quanto o *cênico*, a definição “documentário de personagem” chama atenção para a ênfase na oralidade como o princípio básico

3. Em uma abordagem que acreditamos ser *no feminino* de *Cabra marcado para morrer*, Claudia Mesquita diz “Esse processo-cinema, abrigo de 50 anos de história, não apenas registrou imagens de Elizabeth mas interveio de modo decisivo em sua vida. As aparições de Elizabeth Teixeira na filmografia de Coutinho, em diferentes momentos, nos oferecem entrada para a abordagem de seu protagonismo, na interseção entre o cinema e as lutas” (2023: 81).

de toda a obra de Coutinho. No lócus social, ao contrário do cênico é importante a forma como a inscrição das mulheres em seus espaços cotidianos, para onde ele se desloca, dizem da experiência delas não só no lugar, mas com a família, com a vizinhança ou consigo mesmas (como muitas em *Edifício Master* e *O fim e o princípio*). A inserção nesses espaços privados não impede a atenção as mulheres e suas lembranças, ao contrário, os cenários e seus objetos podem disparar lembranças e perguntas de Coutinho. Para nós, espectadoras, adentrarmos com elas esses territórios da casa é uma forma de conexão que se dá pelo reconhecimento e pela diferença. Vê-las em seus afazeres rotineiros, nos permite tanto identificar o ambiente doméstico como opressivo, quanto, no cuidado com decoração e a casa, ver o mesmo ambiente como um abrigo cheio de afetos.

Por outro lado, a força do lócus cênico nos parece duplamente fundamental para as personagens mulheres. Primeiro porque, como já antecipado nos dizeres de Mesquita e Saraiva, com o redução dos espaços sociais reais que já eram filmados de forma enxuta (mas que mantinha a variedade de imagens simbólicas e mnemônicas dos territórios habitados) para dar lugar definitivamente ao minimalismo dos espaços vazios e neutros, leva a atenção do espectador a se focar apenas na força da oralidade feminina. Ali, colocadas em um lugar semelhante ao de um teste para uma atuação futura como atriz, a dimensão performática que a câmera por si só já instaura (Baltar, 2007) e que já se via de forma incontestável no cinema de Coutinho em lócus social, será intensificada, destacando ainda mais as histórias ditas, a expressão das emoções, com seus silêncios, risos, choros, cantorias. A performance é, portanto, um empenho da palavra no movimento corporal, gestual, vocal, por meio do qual as mulheres se entregam a *auto-mise-en-scène*, e à elaboração de si, que as reafirmam como protagonistas das histórias que surgem e duram na cena. Dessa forma, o dispositivo fílmico cria um espaço de visibilidade que contraria dispositivos de poder patriarcal sexistas, racistas, classistas, já que a constituição da cena⁴ se dá na tomada de posição das mulheres em relação a si e ao outro.

A segunda razão a nos informar como Coutinho adensa seu estilo e método, através da relação com o feminino, é a realização de *Jogo de cena* (2007), seu primeiro filme de lócus cênico considerado o ápice da condensação do documentário de personagem, inteiramente feito com mulheres. Para além das leituras que enfatizam *Jogo de cena* como a mais contundente metalinguagem de Coutinho, que se dobra sobre seu próprio trabalho, é preciso sublinhar a força estética e política, da oralidade das mulheres ali agrupadas. Apesar dos inúmeros artigos e dissertações devotadas a esse filme, principalmente em função de uma certa desconstrução da confiança no documentário, dada a acentuação do dispositivo na dimensão ficcional de qualquer testemunho, ainda que apareçam múltiplas análises que abordam as narrativas das mulheres, é difícil encontrar um debate propriamente sobre gênero

4. Segundo Angela Marques, sobre a noção de cena em Jaques Rancière: “A cena é descrita como uma pequena máquina anti-hierárquica indicadora do que pode interromper determinada perpetuação de certa lógica de inteligibilidade e relação entre elementos singulares/heterogêneos, o que produz descontinuidades na aparição dos corpos, das demandas e existências” (2022: 2).

a partir de perspectivas feministas. Se *Jogo de cena* é paradigmático dessa abordagem é porque para além da conversa com Coutinho, trata-se de uma conversa com e entre mulheres, que pode se ampliar de forma contundente à análise de toda a sua obra. Quando uma atriz refaz a fala de uma das outras personagens, mais do que a descoberta de quem fala a verdade, está em jogo a força que aqueles depoimentos sobre experiências íntimas de mulheres carregam para o corpo da outra levando a experimentar também e de outra forma uma emoção original e revivê-la em seus gestos. Trata-se de uma bela e complexa ciranda de mulheres.

Adotando a forma de um cinema de conversação, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas nas contingências da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos ‘tipos’ imediata e coerentemente simbólico de uma cultura. O improvisado, o acaso, a relação amigável, as vezes conflituosa entre conversadores dispostos, em tese dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer. (Coutinho, 2013: 16).

Uma forma hegemônica própria ao patriarcado de domesticar as ações, docilizar os corpos, e padronizar os discursos das mulheres, é pela perpetuação de estereótipos sobre a condição feminina que criam “imagens de controle” (Collins, 2019) acerca das posições (como a de doméstica ou do lar); das funções (como a de mãe devotada ou de mãe super forte); dos comportamentos (como a submissão ao homem); das instituições sociais (como o casamento compulsório); da aparência (como cosmetização excessiva e todas as disforias corporais que acarreta), entre outras. Ao longo da história, tais imagens definem como as mulheres devem ser para se encaixarem nas estratégias colonialistas e falocêntricas de inseri-las num sistema capitalista, constitutivamente excludente, na qualidade de exploradas.⁵

Na tentativa de contornar a difusão das imagens de controle pelo cinema americano, a partir dos debates feministas do cinema, calorosos nos anos de 1970, realizadoras mulheres, no anos de 1980, apostaram no documentário como potência de abertura para realidade em detrimento a condução narrativa machista do cinema ficcional. Mesmo com uma postura não intervencionista, de colocar as mulheres em cena para dizer de suas vidas, era comum às personagens revelarem em seu discursos a interiorização disciplinar (Foucault, 1987) dos imperativos machistas, uma vez que seus desejos já estavam a serviço do cumprimento de uma feminilidade normativa (Pereira, 2016: 97). Ou seja, o aparato de certa forma corria o risco de corroborar à ideologia de gênero. Se o cinema de ficção feito por homens negava o protagonismo às mulheres brancas, ignorava as negras, e espetacularizava o lu-

5. Para Silvia Federici “o trabalho doméstico, na verdade, é muito mais que a limpeza da casa. É servir à mão de obra assalariada em termos físicos, emocionais e sexuais, prepará-la para batalhar dia após dia por um salário. É cuidar de nossas crianças – futura mão de obra” (2021: 28-29).

gar feminino através da objetificação (Mulvey, 1991), colando-se a atributos como beleza física, sexualização extrema, futilidade - o documentário não escaparia em tipificar as mulheres como uma classe vítima dessa objetificação. O jornalismo, a reportagem, mesmo quando direcionada a denunciar, por exemplo, a violência doméstica, passava por uma forma de espetacularização (sensacionalista) da opressão e vitimização da mulher. Ambos, o documentário e a tevê, mesmo na tentativa de denunciar o *status quo* patriarcal, contribuíam para a manutenção dos estereótipos próprios a divisão binária de gênero.

Quando Coutinho afirma que seu método de trabalho, ao invés da entrevista, é a conversa erigida à “altura do olho” (2006), como um “acontecimento verbal” (Figueirôa *et al.*, 2003) situado no momento da gênese da imagem, portanto de construção de uma relação singular, ele se coloca não apenas contra o uso do aparato cinematográfico como forma de poder e subjugo das mulheres filmadas, mas contra os regimes de visibilidade criadores e difusores do sexismo e de tipologias uniformizantes da feminilidade.

Aberto “ao risco do real”, como queria Comolli (2008), trata-se de entender a conversa como, ao mesmo tempo, disparadora do processo e mecanismo condutor do filme, de modo que nenhuma racionalidade externa, estruturada por um olhar prévio da condição feminina, se interponha ao encontro com as personagens. Lembrando que, na maioria dos filmes de Coutinho, as personagens são alinhavadas por uma “comunhão tênue” (um espaço, um acontecimento ou um fazer comum) que “circunscreve um campo de experiências humanas sem que as singularidades de cada ser humano sejam apagadas por teses generalizantes sobre as condições compartilhadas”, Fernando Frochtengarten explica que não há um “fio lógico necessário” externo, pré-formulado, produtor de categorias como “o catador de lixo, o sertanejo ou o operário” e, podemos acrescentar, a mulher. A aposta na oralidade, através da duração na elaboração de si pela *mise-en-scène*, faz com que os filmes garantam a “unicidade das formas como *este* catador de lixo, *este* sertanejo” (Frochtengarten, 2009: 126), *esta* mulher, aquela leva seu mundo para o filme.

“Não filmo para confirmar minhas ideologias (...) quanto menos “eu”, mais autoria, entende? Eu tento colocar entre parênteses meus conceitos e preconceitos; tento me colocar vazio diante das pessoas, o que é quase impossível, um objetivo utópico” (Coutinho apud Figueirôa *et al.*, 2003: 220). Esse empenho de esvaziar-se para dar lugar a quem filma parece mais distante quando não se trata apenas do *outro* do cineasta (pessoas situadas econômica e socialmente às margens), mas do *outro* também de gênero, as mulheres, e ainda mais, mais, distante quando se trata de mulheres racializadas que, segundo Grada Kilomba (2019), por não serem nem homens, nem brancas, se tornam o *outro* do *outro*. Se a posição de quem filma é do privilégio do homem branco, hetero, e intelectual de classe média, como sustentar a ao mesmo tempo acolher a alteridade radical? Como esvaziar-se das marcas da colonialidade e do machismo estrutural?

Levar o cinema até essas mulheres na favela, no lixão, no sertão, e escutá-las não é um ato de bondade de Coutinho, mas um ato político, uma política do cinema. Nos termos feministas, conforme já apresentado, tal ato estaria ligado à ética do

cuidado, para a qual: “As relações de alteridade são mais do que acomodar a ‘diferença’, coexistir ou tolerar. *Pensar com* deve ser sempre um *viver com* consciente de que as relações significativas de alteridade transformam quem se relaciona e os mundos em que vivem” (Puig de La Bellacasa, 2012: 207). Coutinho já afirmou que apesar de ter curiosidade nas pessoas que possa vir a filmar, não espera muito delas, como se desejasse que o filme as encontre antes de qualquer tipificação. Certa vez escreveu: “para mudar o mundo é preciso conhecê-lo e aceitar tudo que existe pelo simples fato de existir” (Figueirôa *et al.*, 2003: 225). É interessante que Foucault lembre a proximidade etimológica da palavra cuidado e “curiosidade”, definindo a segunda como “o cuidado que se tem com o que existe e com o que pode existir” (Latimer, 2000). Curioso pela existência e o que dela virá, o cineasta se apresenta frente alteridade como uma função - a de escutar e estar atento às mulheres que trazem seu desejo de fala. Cria-se, assim, um “ato de colaborativo” (Coutinho apud Frochtengarten, 2009:130), concernente a uma dependência mútua, na qual ambos não existem para o cinema fora da relação, que explica a ética do cuidado. Na perspectiva feminista, essa ética se estabelece na medida que nem um ser existe antes da relação e nenhuma relação pode sobreviver fora do cuidado. Trata-se da interdependência como um vínculo positivo para formação dos comuns, e não a dependência utilitarista (como a do valor reprodutivo) ou reificadora (como a objetificação sexual) da mulher.

Daí a crença de que a realidade vivida e rememorada, encoberta por séculos de tipificação, só se insinuará na performance se naquele momento houver uma abertura e uma atenção total de ambos os lados, do cineasta e da mulher filmada. Para estar vazio a cada conversa e deixar-se “preencher pela personagem”, a tarefa difícil é não julgar ou valorar, não diminuir e não supervalorizar as palavras das mulheres, de modo a desativar o enquadramento sexista de frágeis vítimas de uma vilania masculina ou de fortes heroínas capazes de cuidar e suportar todas as dores. Tanto o esvaziamento de valores e certezas quanto a suspensão do julgamento trariam para o momento da conversa o que Coutinho denomina “igualdade utópica e provisória” (Jubert, 2006). Do ponto de vista da prática cinematográfica, essa igualdade só poderá ser erigida a partir da incontornável diferença manifesta em seu corpo e, principalmente, por ser o portador do cinema, e só se dará no momento da conversa. Dois fatores nos parecem fundamentais nesse sentido: a *entrega mútua* e a *partilha* tanto da *condição de personagem* quanto da *imagem de cinema*.

Partilha do aparato: a produção das personagens pela diferença

A dimensão interdependente da entrega se institui da parte do cineasta através da total atenção às palavras, expressões e gestos, das mulheres; e da parte delas, através da conversão imediata da consciência perceptiva dessa atenção em legitimidade do que dizem em detrimento de qualquer julgamento.

Para tratar da forma como o posicionamento da câmara do documentarista em relação a personagem pode ou não julgar, Coutinho dá exemplo de *uma sequência do filme Juvenile Court* (1974), de *Frederick Wiseman*, em que uma menina negra,

conduzida por um policial, caminha chorando e escondendo o rosto. Segundo ele, a menina se esconde da câmara, pois não há mais ninguém no espaço, ou seja, é o cinema que a faz sentir julgada e humilhada, pelo modo frio e distante que Wiseman filma.

Em tudo oposto à perspectiva observacional dos filmes do diretor americano, dedicados às instituições sociais, está o método conversacional do diretor brasileiro. Com sua escuta sensível e ampliada, Coutinho de saída minimiza o poder que a câmara traz e impõe consigo, de modo a estar mais presente na relação com quem filma do que a máquina. Esse cuidado está ainda na partilha da função de personagem, que permite ao cineasta estar, como ele diz, na altura do olho, nem acima, nem abaixo. No média-metragem *Boca de lixo*, de 1993, a aproximação para a conversa, isto é, a transposição da distância que Wiseman insiste em manter em seu cinema, é o maior desafio de Coutinho. As mulheres ali praticamente vivem no lixo e conhecem bem o modo como a tevê e o jornalismo as identificam. É preciso convencê-las de chegada que se trata de uma abordagem realmente interessada na vida e no trabalho delas.

Vemos a equipe perseguir com a câmara uma mulher negra que caminha pelo lixão com um enorme cesto na cabeça, quando ela sorri dizendo “acho que ele gostou de mim, ai meu Deus”. Em outro momento, ela repete a mesma frase e ouvimos Coutinho do antecampo perguntar se podem conversar. É notável que há uma insistência em filmá-la. Ela, por outro lado, responde com impaciência às perguntas, sem olhar para ele, alegando que não tem nada para conversar. Mas Coutinho insiste em saber sobre seu trabalho e sua vida. Ela diz que nasceu ali mesmo, anda para longe da câmara que ainda a segue, e reclama “hoje eu tô calma, tomei água com açúcar”. De costas para a equipe, prossegue, “tô controlada”. Enquanto vemos uma montagem de cenas da mulher trabalhando ouvimos sua voz em *off*: “vocês botam no jornal e quem vê acha que é para gente comer né”, se referindo aos alimentos que os escavadores catam no lixão, e repete várias vezes com veemência que a comida é para os porcos, deixando explícito o motivo de recusa à aproximação de Coutinho. Num close a câmara mostra um menino e no plano contíguo a mulher fala com ele, quando percebemos a presença bem próxima de Coutinho: “é seu filho dona Jurema?”. Desconfiada ela responde “é” e o cineasta pergunta o nome da criança. Ela não só diz “Fábio”, como acrescenta que tem mais seis em casa. Ali, algo se dá, Coutinho quebra a resistência e ela o vê pela primeira vez. A inversão do assunto para vida pessoal da mulher agora nomeada, a Jurema, é a demonstração de cuidado que a fará abrir as portas de casa, apresentar sua família e contar sua história para o cineasta e sua câmara.



Fig. 2 e 3 – Jurema, personagem de *Boca de lixo* (em close e com a família).

Além da atenção duradoura às vidas pessoais das mulheres com seus filhos, maridos e animais, outro recurso de *Boca de Lixo* contra o temor de serem julgadas como irresponsáveis em relação a saúde de suas famílias (ponto sensível para a obrigação moral da mulher com o cuidado dos seus), é o uso de imagens como uma materialidade agregadora, formadora de um comum entre o filme e elas. O cineasta distribui fotos impressas das trabalhadoras do lixão que, ao carregar um *aqui-e-ahora* de um encontro flagrado entre o cinema e a comunidade, as cativa. Aquelas imagens doadas não representam um souvenir, mas concessão de dignidade às mulheres que ao se verem e às outras, se valorizam, saem das margens, recobrando sua existência e seu corpo.

Lembremos de como a personagem Cícera lida de forma crítica com as imagens estereotipadas. De início, vemos essa senhora risonha ao longe escavando o lixo amontoado num aclave em frente a fumaça que sobe ao fundo, junto a uma criança e outra mulher. Ao reparar a presença da câmera de longe diz: “pode filmar, é um prazer”, enquanto levanta os braços chamando a equipe. O cineasta obedece e enquadra o rosto dela de perto. Ela brinca com a presença da câmera e se curva para rir enquanto bate a enxada no chão. A outra mulher surge no canto do quadro e Cícera diz rindo, fazendo a colega se abaixar para rir também, “Dona Tereza vai saí de costas, Dona Tereza?. Coutinho pergunta por que Tereza está com vergonha, enquanto a vemos cobrir inteiramente o rosto: “Porque ela não gosta, diz que vai sair na televisão. Eu nem ligo minha filha, num tô nem aí”, a câmera se move para Cícera que continua: “eu nem ligo que sai em televisão, que sai em jornal, eu? num tô nem aí, num tô roubando, num tô certa? Deixa essa cara bonita sair na televisão”, gargalha. Quando, mais a frente no filme, Coutinho vai à casa de Cícera e lhe mostra as fotos impressas, ela vê sua imagem e gargalha novamente “Mas meu Deus... olhe praí, vocês não têm o que fazer não (e mostra a fotografia que é enquadrada em sua mão) ó eu aí ó, a nega velha”. E pergunta debochando alto “Cadê D. Tereza com a cara tampada”.

Essa sequência revela que, ao contrário de muitos que se envergonham e temem serem julgados como pessoas que comem restos, Cícera tem consciência do espetáculo jornalístico, mas num jogo de inversão performativa usa a imagem contra aqui-

lo que ela poderia gerar quando num ato de fala diferencia o trabalho honesto de um crime. Além disso, com leveza e bom humor, brinca com a câmera, zomba de sua própria imagem, de modo a tornar a cena um gesto de resistência contra qualquer estereótipo feminino que viessem lhe imputar. Sabiamente, com uma capacidade rara na história de culpabilização da mulher que é a rir de si mesma, essa mulher usa a oportunidade do cinema, de deixar ser controlada pelas imagens, para controlá-las em sua gênese, por meio da performance.



Fig. 4 – Cícera, de *Boca de lixo*.

Se Cícera partilha o aparato no avesso dos padrões femininos, evocando a força da “nega velha”, outra personagem já antológica na crítica ao cinema coutiniano, também se entrega bem humoradamente ao encontro com a câmera e a equipe de Coutinho. Antes ainda da câmera se aprumar na chegada da soleira de sua casa, no morro da Babilônia no Rio de Janeiro, já ouvimos Rosali, personagem do longa *Babilônia 2000*, dizer que está descascando batata para fazer maionese e que não vai aparecer na televisão. Um dos integrantes da equipe de filmagem esclarece que não é tevê, mas cinema, e ela pergunta, “a gente não pode ser atriz não, desse filme?”, e ele diz “já são”. Com uma ironia fina à representação feminina que a cena irá oferecer, intensa no jeito de corpo, no tom da voz e no olhar debochado, porém afável, ela retruca: “descascando batata?”. Curta, a frase na interrogativa aponta para um desejo de performance diferente da mulher que desempenha tarefas domésticas. Ao mesmo tempo, arguta e simpaticamente, Rosali demonstra entender o desejo da mídia por imagens colonizadoras e sexistas da mulher, e usa essa noção num ato de fala que desestabiliza a cena por dentro, recobrando-a de uma consciência de gênero e classe, e tomando as rédeas de sua *mise-en-scène*. Enquanto a câmera sobe pelas escadas do alpendre para enquadrá-la, a moça convida o grupo para entrar e tomar uma cervejinha. Até que mira a lente e diz que precisa “mudar o visual”, o mediador

comenta não ser necessário. “Vocês querem pobreza mesmo?”, devolve Rosali. Não satisfeita, quando lhe é dito que aquilo não é pobreza, ela devolve “é comunidade né?”. Com seu sorriso larga, apontando o fio tênue que separa pobreza e comunidade, e debochando do requinte da segunda expressão, Rosali cravou seu espaço de mulher negra na história do documentário brasileiro.



Fig. 5 – Rosali, de *Babilônia* 2000.

O vão das vida privadas

É fundante da constituição estética, ética e política da cena com as personagens mulheres, que Coutinho seja um homem branco e hetero, um senhor que se apresenta com um aparato de filmagem e que, desse lugar crie as condições de intimidade para que elas protagonizem suas narrativas. Historicamente, as conversas públicas (nos espaços institucionais de visibilidade) era para os sujeitos da política, enquanto as mulheres podiam fofocar nos espaços recônditos da casa. Isso porque, na perspectiva falocêntrica, o homem tem o dom da palavra, enquanto a mulher o dos cuidados domésticos (mesmo que os exerça fora de sua própria casa) (Perrot, 2005). A partir daí, o ideário machista não poupou esforços em construir a imagem das mulheres como aquela que não é capaz do discurso público e não participa de questões importantes, mas apenas das questões menores, fúteis e apolíticas.

Nesse sentido, a escuta afetiva de suas memórias e de relatos sobre o cotidiano por um homem com a câmera significa para uma mulher uma dupla inversão: a do fa(logo)centrismo – expressão de Luce Irigaray (1984 e 2017) sobre a centralidade do discurso masculino – ; e a da visibilidade pública (ela não estará no quarto ou na cozinha). Ou seja, não se trata de uma escuta como a psicanalítica – ainda que a psicanálise tenha sido um espaço importante para mulheres e majoritariamente procurado e habitado por elas, e que Coutinho seja esse ouvinte que pontua bem a fala de sua interlocutora –, mas de uma escuta que visa a exposição pública, sobre a qual as futuras personagens têm bastante consciência. Também, não é uma escuta, que as coloque no lugar da queixa, daquela que adoecida reconhece em seu ouvinte

um lugar do saber. Ainda que Coutinho emule, pela idade e posição, o mecanismo da transferência e seu cinema seja uma forma de elaboração de si, não condiz com a clínica e com um tratamento. Muito menos é como a escuta do padre para quem a fala é a confissão de pecados. Mas um espaço que se contrasta aos espaços institucionais masculinos, brancos, privados, elitistas – do consultório à igreja aos programas de reality show – que são assépticos e lisos sem as estrias da colonialidade e do tempo que o cinema de Coutinho é capaz de projetar.

A partilha da condição de personagem e a atenção mútua parecem construir uma igualdade entre cineasta e personagem porque afetos circulam num espaço de escuta em que as mulheres em sua diversidade podem tomar a palavra para si porque o mundo que vem com elas importa (Haraway, 1997: 137), e importa para o cinema, por mais que esse se apresente a partir de experiências pessoais. A máxima feminista de que o “pessoal é político” é frisada pelo cinema de Coutinho, pois as mulheres, ao contarem suas histórias privadas, vão trazendo suas opressões, desafiando as formas sexistas de controle: como, por exemplo, a opressão patriarcal na figura paterna e outras violências de gênero, e a importância da autonomia frente a exploração da dupla jornada de trabalho (um deles não remunerado).

O processo de socialização das experiências permitiu às mulheres constatarem que os problemas vivenciados no seu cotidiano tinham raízes sociais e demandavam, portanto, soluções coletivas. Veio daí a afirmativa ‘o pessoal é político’, questionando não apenas a suposta separação entre a esfera privada e a esfera pública, como também uma concepção do político que toma as relações sociais na esfera pública como sendo diferentes em conteúdo e teor das relações e interações na vida familiar, na vida ‘privada’. Na medida em que a dinâmica do poder estrutura as duas esferas, essas diferenças são apenas ilusórias. As relações interpessoais e familiares se caracterizam também como relações de poder entre os sexos e gerações, não sendo ‘naturais’, mas socialmente construídas e, assim, historicamente determinadas, passíveis de transformação. (Sardenberg, 2018: 16).

Cecília Sardenberg lembra que nos primeiros grupos feministas, nos EUA, no fim dos anos 1960, as mulheres (ativistas em sua maioria) se reuniam para compartilhar questões relativas a suas experiências comuns, porém mais do que um espaço terapêutico (Hanish, 1970), os encontros produziam a consciência de que as relações afetivas e familiares se estruturavam em relações de poder forjadas por uma sociedade machista e controladora. Questionando as motivações da separação sexual entre esfera pessoal e a política, identificando a desigualdade entre os gêneros, e a submissão às tarefas domésticas não valorizadas (ou outros trabalhos de cuidado), a ideia era achar meios de expressão pública e reconhecimento das mulheres como cidadãs da *polis*.

O cinema de Coutinho permite que, na duração de suas *mise-en-scènes*, as mulheres façam essa travessia inevitável entre as vivências consideradas privadas e

aquelas de ordem pública, reinstituindo um espaço de debate no qual a mulher tem participação igual à dos homens. Ao mesmo tempo, a reivindicação pela expressão pública se faz pelo próprio cinema, aparato que amplia aquelas vozes.

Em *Edifício Master*, por exemplo, interessa a muitas pesquisas a personagem Alessandra dizer que é uma mentirosa verdadeira, ou Daniela desviar os olhos durante a entrevista, ou Fabiana demonstrar não conhecer Coutinho. São atos de fala de extrema importância sem dúvida, na medida em que jogam com o dispositivo do cineasta demarcando questões caras à teoria do cinema, como os limites entre o testemunho e a performance. Porém, para a abordagem no feminino, essas e outras personagens nos convocam pela tensão entre pessoal e político. Pensar como as narrativas dessas jovens, em suas profundas diferenças, instauram entre elas um elo comum concernente ao modo como, ao mesmo tempo em que vivem sozinhas naqueles pequenos apartamentos em Copacabana, lidando com a violência e o anonimato de uma grande cidade, resistem através de seus afetos íntimos e singulares com os filhos ou com a casa. Num primeiro momento, é possível ver que elas pontuam em suas falas um outro de gênero, uma figura paterna, que de alguma forma as cercearam ou as oprimiram.



Fig. 6 e 7 - Alessandra e Cristina, de *Edifício Master*.

Alessandra é uma jovem mãe solteira, que descreve como o pai superprotetor e a gravidez aos 14 anos roubaram sua infância. Ela conta que saiu de casa e foi ser garota de programa para sustentar a filha com quem mora no *Edifício Master*. Coutinho pergunta se tem vergonha de seu trabalho, e a moça, contra a visão machista e conservadora, afirma sua profissão de forma enfática, quase brava, apontando para outros problemas sociais que deveriam ser anormalidades: “é gente roubando gente, político roubando gente, ladrão roubando de pobre, o pessoal acha isso normal, porque fazer programa é algo de anormal. Eu não tenho vergonha. No meu bairro, na minha família, todo mundo sabe. Quem quiser gostar de mim, vai gostar assim”. E, quando o cineasta questiona se dirá a verdade a filha, ela o interrompe convicta de que agirá diferente da mãe: “vou orientar minha filha de tudo, quando ela tiver 14 anos eu vou comprar remédio para ela”.

Cristina também é mãe solteira, e foi seu pai, segundo ela, um “alemãozão, com todos os contras que isso quer dizer”, quem pagou pelo apartamento para que ela saísse de casa com o filho Lucas de um ano à época. Ela conta que quando chegou

ali tinha muito medo, odiava o lugar e ligava sempre para o pai, “mas hoje é minha casa”, diz. Porém, se incomoda em conviver “com a vida de outras pessoas entrando pelo vão das janelas e basculantes”. Não só a vida privada alheia a perturba, mas também a multidão “aterrorizante” com a qual se esbarra nas ruas. Diferente de Alessandra, mulher racializada e periférica, que enfrenta mais diretamente a violência de Copacabana e dos homens anônimos em função seu trabalho, Cristina pertence a uma classe social mais alta pouco acostumada à proximidade com muitas pessoas diferentes.

A mudança na vida dessas moças, a passagem da família para o isolamento e o anonimato de uma grande cidade, com toda a diferença entre elas, é também uma transformação no entendimento da construção da mulher como aquela que precisa de proteção. Não é sem prejuízo que essas jovens se desfazem do elo das instituições familiares, uma vez que não encontram outras formas de comunidade para se inserirem. Contudo, o reconhecimento da fragilidade de se expor a violência revela a contraparte: a força do corte com os vínculos patriarcais na busca por autonomia e por outras formas de comum onde o cuidado não se dá à custa da liberdade do corpo e dos desejo.

A experiência pública num dos bairros mais movimentados e turísticos do Rio de Janeiro não é um enfrentamento apenas para as mais jovens, as personagens mais velhas também reclamam da violência, da solidão e oscilam em suas crenças moralistas frente a liberdade excessiva da vida carioca. Dos pequenos apartamentos do Master, a vida dessas mulheres transborda para as ruas e cada uma vai lidando a liberdade das prisões do colonialismo e do falocentrismo a sua maneira. Talvez a poesia de Eugênia, personagem que se declara uma antiguidade nesse mundo, diga de forma concreta dessa passagem:

Terceiro, segundo, primeiro

Quarto, cama, colchão,

gente

Térreo, chão, rua, asfalto

Carro



Fig. 8 – Eugênia, *de Edifício Master*.

Por uma ciranda de mulheres

Nosso método para perseguir a abordagem no feminino, foi de assistir aos filmes de Eduardo Coutinho remontando cada um deles de forma a subtrair todas as entrevistas com os homens, e passar de uma sequência com as personagens mulheres a outra, construindo uma ciranda de mulheres (como o paradigmático *Jogo de Cena*), a cada dispositivo. A ideia é imaginar uma roda ainda maior na qual as mulheres do cinema de Coutinho fossem se juntando. Afinal, são múltiplas as formas de convocar a condição feminina que seria preciso ainda elaborar. Vimos que elas aparecem fortemente marcadas pela opressão mas apontam modos cotidianos de negociação e resistências.

Porém em *O fim e o princípio*, talvez não possamos falar em resistência, mas numa posicionalidade anterior ao capitalismo. Na pequena comunidade de Araçás, no município de São João do Rio do Peixe, no interior da Paraíba, as mulheres, já velhas, sozinhas em seus precários casebres, reclamam somente da falta do trabalho, da lida com as terras do sertão, nas plantações de algodão, onde estiveram durante toda a vida até a saúde realmente as impedirem. Um trabalho árduo, pesado, de sol a sol, sem descanso, como diz com sua voz tremida, Maria Vó, que sofreu com a seca e a fome: “minha vida era trabalhar nas carreiras”, “dormia só uma horinha e acordava de madrugada pra bater algodão pra quando tivesse um tempo, fiar”. Entre elas, o problema da idade, de envelhecer, em nada se refere as questões do capitalismo, trata-se de uma constituição feminina que feita as margens através de um saber sobre a terra passado de gerações, permite a essas mulheres outra relação com o corpo, com o tempo e com o valor do trabalho. Como a história de Tia Dôra, que depois que ficou viúva, sem ninguém “em nenhum momento se assujeitou a morrer de fome com as filhas”. Ao invés de se casar novamente, foi para roça trabalhar levando as filhas e as panelas: “passava o dia todo na roça trabalhando elas debaixo do pé de pau, do juazeiro, e eu trabalhando em roda, a panela no fogo cozinhando. Foi assim que eu criei elas”. Várias outras, Vermelha, Maria Borges, Dona Rita reclamam a saudade da lida: “Ah, se Jesus renovasse minha idade para eu trabalhar na roça! É tão bom!”, diz a última. E em meio a ângulos retos e múltiplos quadros no interior do quarto de paredes antigas, na tela do cinema, o corpo daquela velha mulher surge magistral.

Fig. 9 – Tia Dôra, de *O fim e o princípio*.

As relações das mulheres sertanejas com o casamento, o trabalho, a solidão, o corpo, são bem diferentes das mulheres de *As canções* que, em sua maioria tem mais de 50 anos, mas se apresentam no palco de teatro arrumadas e vestidas com primor para cantar as músicas que lhes marcaram. Ali, em toda variedade, vemos os sinais da opressão às mulheres, pois demonstram diversos sentimentos de inferioridade em relação aos homens, agradecendo e elogiando quando eles permanecem casados e as tratam com respeito. Entre algumas demonstrações de reflexividade, nas brechas do discurso, aparece na conversa com Lídia um reconhecimento da exploração sexista da reprodução social. Ela conta que o seu homem (casado com outra) a abandonou quando ela engravidou dele, em função das mudanças em seu corpo. “Quando meu corpo voltou ao normal, ele voltou a se apaixonar, mas eu não tinha mais a paixão, tinha machucado muito. Meus filhos tiveram uma vida assim passaram da fome a fartura e de volta para fome”. Conta que depois disso, o dinheiro dele que nunca foi importante, passou a ser seu foco. Usou os recursos do amante para fazer vários cursos de cabeleireira, massoterapia, culinária, e para comprar uma casa, conquistando a autonomia que nunca teve. Porém, nada é tão simples, ao final da entrevista vemos Lídia chorar e sair pelo proscênio ainda soluçando até atrás das coxias.

Fig. 10 – Lídia, de *As canções*.

Referências bibliográficas

- Baltar, M. (2007). *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese (Doutorado) UFF, RJ.
- Bezerra, C. (2009). *Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho*. (tese de doutorado) Campinas, SP.
- Collins, P. H. (2019). *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Coutinho, E.. (2013) O Cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: *Eduardo Coutinho/Milton Ohata (org.)* Sao Paulo: Cosac Naify.
- Coutinho, E. (2006). Na altura do olho. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (coords). *História Falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: SESCSP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Federici, S. (2019). O feminismo e a política dos comuns. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Federici, S. (2021) *O patriarcado do salário: Notas sobre Marx, gênero e feminismo*. São Paulo: Boitempo.
- Figueirôa, A. Bezerra, C. Fechine, Y. (2003). O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. In: *Revista Galáxia*, nº6, outubro.
- Foucault, M. (1987) *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Frochtengarten, F. (2009). A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, São Paulo, janeiro/março, 20(1), 125-138.
- Gois, P. C. de. (2023) O Feminismo Comunitário contra o Colonialismo. (*entre linhas*, V. 2 N.1).
- Harcourt, W. (2021). Ecología política feminista y política del cuidado. *Ecuador Debate*, nº 114. Quito, diciembre.
- Haraway, D. (1997). *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse™:Feminism e Technoscience*, Nova York: Routledge.
- Irigaray, L. (1984). *Ethiquê de la différence sexuelle*. Paris: Minuit.
- Irigaray, L. (2017) *Esse sexo não é um sexo*. SP: Senac.
- Jubert, S. (2006). *O sentido da política nos documentários de Eduardo Coutinho*. Recife: Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Latimer, J. (2000). *The Conduct of Care: Understanding Nursing Practice*, London: Blackwell.
- Lins, C. (2007). *O Documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e video*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.

- Lins, C. (2013). O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In: OHATA Milton (org.) *Eduardo Coutinho* São Paulo: Cosac Naify.
- Lorde, A. (2019). *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Lugones, M. (2019). Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Marques, A. S. (2022). O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo. *Revista Galáxia*. São Paulo, v. 47, pp.1-21.
- Mesquita, C.; Saraiva, L. (2013). O Cinema de Eduardo Coutinho – Notas sobre método e variações. 2008. In: OHATA Milton (org.) *Eduardo Coutinho* São Paulo: Cosac Naify.
- Mesquita, C. (2023) “A ferida que começou a abrir para nunca mais fechar”: Elizabeth Teixeira, militância e maternidade no redemoinho da história. *Cabra marcado para morrer*. Almeida, R., Souza, C., Medeiros, K. (org), São Paulo: FEUSP.
- Mulvey, L. (1991). *Prazer visual e cinema narrativo*. In: *Xavier, I. A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme.
- Mendes, A. C. N. (2019). Por um cinema de diferença: um estudo sobre a presença feminina nos filmes de Eduardo Coutinho. Belo Horizonte: Trabalho de Conclusão de Curso. Jornalismo-UFMG.
- Pereira, A. C. (2016) *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: LabCom.IFP.
- Perrot, M. (2005). **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC.
- Puig de La Bellacasa, M. (2012). Nothing comes without its world. *The Sociological Review*, The Editorial Board.
- Sardenberg, C. M. B. (2018). O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. *Inc.Soc.*, Brasília, DF, v.11 n.2, p.15-29, jan./jun.