

DOC
ON-LINE

REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO
REVISTA DIGITAL DE CINE DOCUMENTAL
DIGITAL JOURNAL ON DOCUMENTARY CINEMA
RÉVUE ÉLECTRONIQUE DE CINÉMA DOCUMENTAIRE

WWW.DOC.UBI.PT

EDITORA CONVIDADA

Roberta Veiga

(Universidade Federal de Minas Gerais)



Boca de lixo (1993), de Eduardo Coutinho

DOSSIER TEMÁTICO

*HÁ SEMPRE UM NOME DE MULHER: OLHARES FEMINISTAS
PARA O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO*

*Siempre hay un nombre de mujer: Perspectivas feministas
sobre el documental brasileño*

*There is always a woman's name: feminist perspectives
on Brazilian documentaries*

*Il y a toujours un nom de femme : perspectives féministes
sur les documentaires brésiliens*

#35

MARÇO /2024

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Palazón (Universidad Rey Juan Carlos, Espanha)
Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior, Portugal)
António Weinrichter (Universidad Carlos III, Espanha)
Beatriz Furtado (Universidade Federal do Ceará – UFC, Brasil)
Bernadette Lyra (Universidade Anhembi-Morumbi – UAM – São Paulo, Brasil)
Bertrand Lira (Universidade Federal da Paraíba – UFP, Brasil)
Cássio dos Santos Tomaim (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)
Catherine Benamou (Universidade da California-Irvine, EUA)
Claudine de France (Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS, França)
Denise Tavares (Universidade Federal Fluminense – UFF), Brasil
Eduardo Tulio Baggio (Universidade Estadual do Paraná, Brasil)
Esther I. Hamburger (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)
Francisco Elinaldo Teixeira (Universidade Estadual da Campinas – UNICAMP),
Brasil
Francisco Merino (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Ignacio Del Valle Dávila (Universidade Federal da Integração Latino-Americana –
Unila), Brasil
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro – UNICEN ; Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Argentina)
José da Silva Ribeiro (Universidade Federal de Goiás, Brasil)
José Francisco Serafim (Universidade Federal da Bahia, Brasil)
José Filipe Costa (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Julio Montero Díaz (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Karla Holanda (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Luiz Antonio Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Margarita Ledo Andión (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
María Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Mateus Araújo Silva (Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de
São Paulo – USP, Brasil)
Mauro Rovai (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III , França)
Natália Ramos (Universidade Aberta de Lisboa, Portugal)
Pablo Piedras (Universidad de Buenos Aires – UBA, Consejo Nacional de Inves-
tigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Universidad Nacional de las Artes
– UNA, Argentina)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Miguel Martins (Instituto Politécnico de Leiria / ESAD-Escola Superior de
Artes e Design, Portugal)

Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Paulo Menezes (Universidade de São Paulo, Brasil)
Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Ruben Caixeta de Queiroz (Universidade Federal da Minas Gerais – UFMF, Brasil)
Samuel José Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line www.doc.ubi.pt DOI: 10.20287/doc
Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental |
Digital Journal on Documentary Cinema | Revue Électronique de Cinéma
Documentaire
Universidade da Beira Interior (Portugal), Universidade Estadual de Campinas
(Brasil)
Periodicidade semestral >Periodicidad semestral >Semestral periodicity >Périodi-
cité semestrielle
Editores: Marcius Freire (Universidade Estadual de Campinas), [marcius.freire@
gmail.com](mailto:marcius.freire@gmail.com); Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior), penafria@ubi.pt.

Editora convidada para a edição 35: Roberta Veiga (Universidade Federal de Minas Gerais).

Março | Marzo | March | Mars 2024 ISSN: 1646-477X DOI: 10.25768/1646-477x.n35
Imagem da capa | Imagen de portada | Cover image | Image de couverture: *Boca de lixo* (1993), de Eduardo Coutinho.

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board that participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à cette édition: Catherine Benamou, Eduardo Tulio Baggio, João Luiz Vieira, Paulo Cunha.

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Há sempre um nome de mulher

Roberta Veiga 2

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier thématique

Para Eduardo Coutinho, sua incontornável abordagem no feminino

Roberta Veiga 5

***Mulheres de luta* – a meada feminina da família de Elizabeth Teixeira no cinema de Eduardo Coutinho**

Cláudia Mesquita 27

O que a vida separa, o cinema encontra: mulheres de Araçás reunidas em *O fim e o princípio*

Kamilla Medeiros 44

Prostitutas, feministas e as alianças insólitas no cinema de mulheres (1977-1994)

Juliana Gusman 59

A obra de Edileuza Penha de Souza: uma análise de *Mulheres de Barro* (2014) e *Filhas de Lavadeiras* (2019)

Carolinne Mendes da Silva & Renata Melo Barbosa do Nascimento 77

Cinema entre mulheres: um projeto inacabado de Norma Bengell

Patricia Machado & Thais Blank 94

Personagens femininas no documentário brasileiro

Karla Holanda 116

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

A parabolização do luto, oralidade barroca e inflexões ensaísticas em *Di-Glauber*

Ana Paula de Aquino Caixeta 129

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Há sempre um nome de mulher

Roberta Veiga*

*Há sempre um nome de mulher:*¹ *olhares feministas para o documentário brasileiro* é o título do dossier temático desse número da *Doc On-line* que convida as leitora e leitores a rever a história do cinema documental brasileiro a partir, com e entre mulheres, personagens, diretoras, pesquisadoras, e teóricas do cinema. Os artigos que compõe esses olhares podem ser divididos em dois blocos.

No primeiro, prestamos homenagem a um documentarista que reinventou o gênero, e que possui uma das maiores fortuna crítica do documentário brasileiro: Eduardo Coutinho. O cineasta teria feito 90 anos ano passado (2023) e, no mês de fevereiro, desse ano de 2024, completam 10 anos de sua lamentável partida. Porém, trata-se de uma homenagem diferente, pois se engaja ao trabalho do cineasta a partir de suas personagens mulheres e, portanto, busca uma leitura feminista de seu método, de sua obra e dos desdobramentos dela.

Esse bloco nasce dos encontros do grupo de pesquisa da UFMG, *Poéticas Femininas, Políticas Feministas*, em 2021 e 2022, dedicados a uma série de debates sobre as muitas e múltiplas personagens mulheres que integram a filmografia do cineasta. Após as conversas junto ao grupo, foi proposta pelas autoras uma mesa temática para Socine, de 2023, na Unila (Foz do Iguaçu), intitulada *Mulheres no Cinema de Eduardo Coutinho*, cujas apresentações foram aqui convertidas em artigos.

O texto, de Roberta (essa que escreve), abre o bloco na medida em que busca um apanhado geral da obra do diretor na qual seu método é associado à ética do cuidado, e a oralidade das personagens é discutida através das negociações com a “condição de feminina” enquanto resultado da subalternização capitalista das mulheres. Em seguida Claudia retoma mais uma vez a grandiosa Elizabeth Teixeira, militante das ligas camponesas e protagonista de *Cabra marcado para morrer* (1984) e de *A família de Elizabeth Teixeira* (2013), de forma a traçar a trama filmica, fotográfica

1. Tomamos de empréstimo o título do Trabalho de Conclusão de Curso, da hoje destacada diretora Juliana Antunes, que foi sementinha do que viria a ser o aclamado *Baronesa*.

* Editora convidada para a edição n. 35 da *DOC On-line*. 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

e familiar, que a liga às suas filhas e netas identificando diferentes modulações de embate às opressões patriarcais sofridas por elas. Encerrando esse bloco, *Kamila* nos convida a participar do diário de bordo de sua pesquisa de mestrado, ao trazer um ensaio de notas sobre sua ligação com as mulheres de *O fim e o princípio* (2005) e sua experiência de retorno a Araçás, município de São João do Rio de Peixe, no Sertão da Paraíba, mais de 15 anos após a realização do filme por Coutinho.

No segundo bloco do dossiê, apresentamos quatro artigos no qual além da atenção às mulheres como personagens fundamentais na construção histórica do documentário brasileiro, elas são vistas em sua diversidade como cineastas. Os artigos inventariam, historicizam, analisam e revelam importantes figuras femininas, que depois de logo tempo apagadas da história do cinema no Brasil, retornam com sua potência estética e política, construindo o que chamamos de um “contra-cinema de mulheres”. Tal contra-cinema, defendidos nominalmente por *Claire Johnston* e teoricamente por *Laura Mulvey*, em comum, trataria de trazer as mulheres para um protagonismo de fato, no qual tivessem agência sobre seus desejos e interpelações sociais e políticas, e não o destaque em narrativas ficcionais na qual sustentam às pulsões escópicas masculinas. Contra as formas de objetificação e sexualização do corpo feminino e da função narrativa das mulheres como não-homem, contra o apagamento das mulheres negras no cinema clássico, e contra as imagens de controle, das quais nos fala *Patrícia Hill Collins e bell hooks*, esses artigos expressam, antes de mais nada, a urgência de perspectivas feministas interseccionais que reescrevam e ressignifiquem a história do cinema contra o domínio falo-euro-cêntrico.

Assim, em uma coalizão, os olhares feministas aqui agrupados inventariam e historicizam a produção sobre as prostitutas, a partir da cartografia de suas figurações no cinema feito por mulheres no Brasil, com destaque ao documentário, no artigo de *Juliana*; analisam os filmes de *Edileuza Penha*, destacando sua abertura para as vivências, saberes e sensibilidades de mulheres pretas, paneleiras, congueiras e filhas de lavadeira, no texto de *Renata e Carolinne*; revelam, no artigo de *Patrícia e Tháís*, a potência da atriz *Norma Bengell* que, para além de sua atuação num cinema brasileiro consagrado pela cinefilia masculina, foi ativista, lutou contra ditadura, e se dedicou ao seu projeto de filmar a vida de mulheres revolucionárias e atrizes brasileiras. Para encerrar, é Karla quem nos apresenta um breve inventário de personagens mulheres no documentário brasileiro, desde os anos 60, e arremata a trajetória de leitura oferecida por esse dossiê.

Enfim, diferentes perspectivas feministas se juntam aqui para, a contrapelo de um cinema e uma cinefilia machistas, prescrutar não só as formas de marginalização e apagamento colonialistas, patriarcais e capitalistas, das escritas e inscrições femininas, mas também as múltiplas formas de resistência e lutas das mulheres. Seja na construção de personagens que usaram a oralidade para se inserirem social e historicamente, seja pela direção de filmes sobre suas opressões e embates, seja pelo destaque de seus saberes tradicionais e comunitários, as mulheres acolhidas nesses artigos de mulheres representam uma tomada de posição feminina, antirracista e decolonial, que não pode mais ser calada nos pensamentos, práticas e espaços onde o cinema comparece.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier Temático | Thematic Dossier | Dossier Thématique

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 contempla 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 incontestada 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.

Mulheres de luta – a meada feminina da família de Elizabeth Teixeira no cinema de Eduardo Coutinho

Cláudia Mesquita*

Resumo: Elizabeth Teixeira é a principal personagem do cinema de Eduardo Coutinho. Militante das Ligas Camponesas, seu protagonismo foi elaborado em *Cabra marcado para morrer* (1984) e *A família de Elizabeth Teixeira* (2014). O exílio forçado pelo golpe militar (1964) a separou brutalmente de dez de seus filhos, durante 17 anos. Neste artigo, propomos abordar as aparições filmicas de suas filhas e netas, de modo a examinar se e como, nas histórias dessas mulheres de outras gerações, as opressões patriarcais sofridas por Elizabeth se atualizam, mas também suas lutas e resistências.

Palavras-chave: documentário; Eduardo Coutinho; Elizabeth Teixeira; protagonismo feminino.

Resumen: Elizabeth Teixeira es la protagonista principal del cine de Eduardo Coutinho. Militante de las Ligas Campesinas, su protagonismo fue elaborado en *Cabra marcado para morrer* (1984) y *A família de Elizabeth Teixeira* (2014). El exilio al que la forzó el golpe militar (1964) la separó brutalmente de diez de sus hijos durante 17 años. En este artículo nos proponemos abordar las apariciones filmicas de sus hijas y nietas, para examinar si y cómo en las historias de estas mujeres se actualizan las opresiones patriarcales sufridas por Elizabeth, así como sus luchas y resistencias.

Palabras clave: cine documental; Eduardo Coutinho; Elizabeth Teixeira; Protagonismo femenino.

Abstract: Elizabeth Teixeira is the main character in Eduardo Coutinho's filmography. Militant of the Peasant Leagues, her leading role was elaborated in *Cabra marcado para morrer* (1984) and *A família de Elizabeth Teixeira* (2014). The exile forced by the military coup (1964) brutally separated her from ten of her children for 17 years. In this article, we propose to approach the filmic appearances of her daughters and granddaughters, in order to examine whether and how, in the stories of these women, the patriarchal oppressions suffered by Elizabeth are updated, but also her struggles and resistances.

Keywords: documentary; Eduardo Coutinho; Elizabeth Teixeira; female protagonism.

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Grupo de pesquisa *Poéticas da Experiência* (UFMG-Cnpq). 31030-130, Belo Horizonte, Brasil.
E-mail: claudmesq@gmail.com

Résumé : Elizabeth Teixeira est le personnage principal du cinéma d’Eduardo Coutinho. Militante des Ligues Paysannes, son rôle protagoniste s’est développé dans *Cabra marcado para morrer* (1984) et *A família de Elizabeth Teixeira* (2014). L’exil forcé à la suite du coup d’État militaire (1964) l’a brutalement séparée de dix de ses enfants pendant 17 ans. Dans cet article, nous proposons d’aborder les apparitions filmiques de ses filles et petites-filles, afin d’examiner si et comment, dans les récits de ces femmes, s’actualisent les oppressions patriarcales subies par Elizabeth, mais aussi ses luttes et résistances.
Mots-clés : cinéma documentaire ; Eduardo Coutinho ; Elizabeth Teixeira ; protagonisme féminin.

Em 2013, quando preparava extras para o DVD de *Cabra marcado para morrer* (1984), recém-restaurado, Eduardo Coutinho reencontrou a protagonista Elizabeth Teixeira e algumas de suas filhas, filhos, netas e netos. Mediados pela câmera, no Rio e na Paraíba, esses reencontros com personagens de *Cabra* compõem o documentário *A família de Elizabeth Teixeira*, lançado 30 anos depois do primeiro filme.¹ Como escrevi no momento de seu lançamento, o extra “estende o arco do cinema-processo de Coutinho”, reabrindo a história e sondando “aquele futuro (hoje presente) que voltava a ser possível (para Elizabeth Teixeira e sua família, para Coutinho, para o país), no limiar da redemocratização” brasileira (Mesquita, 2014: 216).

Naquela ocasião, interessava discutir, especialmente, a processualidade do cinema de Eduardo Coutinho. Afinal, articulado a *Cabra marcado para morrer*, que elabora um hiato de 20 anos (1964-1984),² *A família de Elizabeth Teixeira* expandia a historicidade deste notável filme-processo, reunindo registros de Elizabeth e de sua família no decorrer de 50 anos – das fotografias de 1962, em que ela figura ao lado de filhas e filhos, adolescentes e crianças, poucos dias depois do assassinato de João Pedro Teixeira; até os reencontros de Coutinho com a protagonista e alguns de seus familiares, em 2013. Nas conversas mais recentes do diretor com Marta e Marinês, em Ramos, na Zona Norte do Rio de Janeiro, chamava-me a atenção o que agora motiva o meu reencontro com esses filmes: as filhas de Elizabeth se somavam à extraordinária galeria de personagens femininas do cinema de Coutinho – composta, especialmente, por mulheres trabalhadoras, pobres, racializadas –, pessoas “que passaram por toda sorte de adversidade, experiências de perda, travessia e superação, sem sucumbir nem mergulhar no pântano do ressentimento” (Mesquita, 2014: 225).

1. No DVD de *Cabra marcado para morrer*, lançado em 2014, consta ainda o extra *Sobreviventes de Galileia* (27 min.), documentário que registra reencontros de Coutinho com antigos moradores do Engenho Galiléia, participantes do filme.

2. Como se sabe, a proposta do filme original (1964) era reconstituir a vida de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé, assassinado a mando de latifundiários, em abril de 1962. Interrompido em 1964 pelo golpe militar, quando apenas 40% dos planos haviam sido rodados, *Cabra marcado para morrer* foi retomado em 1981 e 82, após a Anistia. No filme finalmente concluído (1984), o trabalho de rememoração, protagonizado por Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês, inclui a trajetória de João Pedro, mas também outras memórias (como a repressão sofrida, após o golpe e durante a ditadura, pelos camponeses que atuaram na primeira filmagem).

Depois de me dedicar ao protagonismo de Elizabeth, na interseção entre o cinema e as lutas sociais (Mesquita, 2023),³ proponho desdobrar aqui uma abordagem das aparições de suas filhas e netas – buscando, assim, tecer com imagens e palavras a “meada feminina” que conecta diferentes gerações da família Teixeira. Tendo substituído o marido, após o seu assassinato, na liderança da Liga Camponesa de Sapé (PB), e sendo forçada ao exílio e à clandestinidade pelo golpe militar, “para não ser exterminada” (como afirma em *Cabra marcado para morrer*), Elizabeth viveu 17 anos separada das filhas e filhos que teve com João Pedro Teixeira, à exceção de Carlos, que fugiu com ela. Essa separação, e a maternidade brutalmente golpeada, lhe doeram e marcaram como uma ferida “que começou a abrir [em 1962], para nunca mais fechar”, na expressão de Elizabeth (Rocha, 2009). Em alguns trechos de seus dois livros de memórias (Rocha, 2009 e Bandeira *et al.*, 2012), ela reflete sobre essa separação.

Há momentos em que eu penso: “Ah! Eu deixei meus filhos! Eu abandonei meus filhos!” E sinto uma dor muito funda. Mas em outros momentos, reflito que, mesmo que não tivesse deixado meus filhos, talvez eu também não tivesse tido o direito de ter criado eles. Eu estava na luta para o que desse e viesse, e se a luta tivesse tido uma continuidade, eu tinha sido assassinada também, do mesmo jeito que foi João Pedro, do mesmo jeito que outros companheiros foram mortos antes dele e depois dele. (Bandeira *et al.*, 2012: 183).

Quando se separou da mãe, em 1964, Marinês, filha caçula de Elizabeth e João Pedro, tinha apenas dois anos. Encontrada por Coutinho no Rio de Janeiro, em 1982, aos 20 anos, Marinês já aparece à porta, na cena de *Cabra marcado para morrer*, acompanhada de dois filhos pequenos. Marta também é filmada, no bar onde trabalhava, em Duque de Caxias (RJ), às voltas com suas crianças, de quem cuidava sozinha. Histórias de maternidade, perda, abandono e violência de gênero pontuam o seu relato, assim como o de sua irmã Marinês, quando o diretor as reencontra, três décadas mais tarde, para gravar as entrevistas presentes em *A família de Elizabeth Teixeira*. Outras são as circunstâncias e motivações, certamente, mas a imagem da mulher só, cercada de filhos, se atualiza entre o registro fotográfico de Elizabeth, viúva, no interior da Paraíba, em 1962, e as filmagens de Marta e Marinês, mães solitárias na periferia de um grande centro urbano, no começo dos anos 1980.

Minha proposta, neste breve ensaio, é seguir as pistas lançadas pela justaposição de imagens realizadas em diferentes momentos, analisando partes das histórias das mulheres Teixeira e conectando os percursos de Elizabeth, filhas e netas, a partir dos rastros e dos testemunhos que a filmografia de Coutinho inscreveu. Seguindo a sugestão de Roberto Schwarz em seu artigo antológico sobre *Cabra marcado para morrer*, penso que “essas imagens pedem para ser vistas muitas vezes, inesgotáveis

3. Ver “*A ferida que começou a se abrir para nunca mais fechar – Elizabeth Teixeira, militância e maternidade no redemoinho da história*” (Mesquita, 2023).

como a própria realidade. Sob as aparências do reencontro o que existe são os enigmas da situação nova, e os da antiga, que pedem reconsideração” (1985: 12). A par das diferenças, apostamos que um jogo de mútua inteligibilidade pode ser deslançado entre as experiências dessas trabalhadoras de diferentes gerações da mesma família, a partir das imagens realizadas em três tempos.

Cortando e montando imagens: maternidade e perda



Fig. 1 – O retrato de família (1962): para deixar uma “lembrança”.

Mais uma vez volto ao retrato de família (Mesquita, 2015 e 2023). Única imagem existente de João Pedro Teixeira vivo, única ainda em que a família nuclear aparece toda reunida, o retrato é mencionado por Elizabeth Teixeira em seu testemunho em *Cabra marcado para morrer*.⁴ Filme feito de restos, de resíduos, de fragmentos – vestígios da existência de João Pedro, líder camponês assassinado a mando de latifundiários, mas também da primeira experiência de filmagem, abortada em 1964 pelo golpe militar –, *Cabra* não inclui o retrato de família, já que Elizabeth e Coutinho desconheciam, quando se reencontraram, sua sobrevivência e paradeiro. A história da fotografia é contada em pormenores em um dos livros de memórias de Elizabeth,⁵ organizado, posteriormente, por Ayala Rocha (2009):

4. Entrevistada por Coutinho no quintal, Elizabeth relembra a fala de João Pedro, numa conversa pouco antes de seu assassinato: “Você e meus filhos estão aí: tirei um retrato, fica como lembrança. Mas eu não me acovardo. Sei que a minha vida eles vão tirar, tenho certeza. Eu vejo o ódio na cara do latifúndio. Por onde eu passo, eu ouço resmungar e vejo a ira tirana que eles estão de mim. Eu sei que vou tombar, eles vão me tirar a vida. Agora tem uma coisa que eu digo a você: tiram a minha vida covardemente.”

5. Ver *Elizabeth Teixeira – Mulher da Terra* (2009, organizado por Ayala Rocha) e *Eu mar-*

Pouco tempo antes do atentado, ele [João Pedro Teixeira] chegou pedindo que trouxesse todos os nossos filhos, desde o mais novo até a mais velha. Trocou de roupa e levou umas cadeiras para fora da casa, dizendo: “Chegue, vamos tirar umas fotografias com toda a família reunida. Quero deixar essa fotografia para você e os nossos filhos, como uma lembrança minha. Eu sei que, um dia desses, o latifúndio vai mandar me matar. É uma lembrança que quero deixar para vocês.” Até essa foto foi para a fogueira, com tudo o que era nosso, no golpe em 1964, quando invadiram a nossa casa e puseram fogo em tudo. Por milagre, meus filhos escaparam. Fiquei emocionada e agradecida quando recebi de um jornalista uma cópia dessa foto. No momento em que foi tirada, uma agonia me apertou o coração (...). Foi a ferida que começou a abrir, para nunca mais fechar. (2009: 68).

No retrato deixado como lembrança, no qual Elizabeth e João Pedro posam ao lado dos 11 filhos que tiveram, quase todos vestindo branco, um detalhe sempre me atrai o olhar: a imagem de Marluce, a filha mais velha, com Marinês, a caçula, no colo – imagem de um devir mãe que só se realiza como aprendizado, já que Marluce se suicidaria poucos meses depois, assombrada e entristecida pelo assassinato do pai. Já Marinês, que vemos também no colo de Elizabeth, em uma fotografia da família em luto feita em 1962, aparece maternando quando filmada por Coutinho em 1982, como já mencionado. Abaixo, uma montagem de detalhes extraídos das três imagens:



Fig. 2, 3 e 4 – O “devir-mãe” das mulheres Teixeira: Marluce, Elizabeth, Marinês.

Penso que as trajetórias das filhas de Elizabeth, mesmo que tão distintas do que sucedeu à mãe, atualizam vivências, opressões e resistências características das mulheres, em uma sociedade patriarcal moderna-colonial, nos termos de Rita Segato (2021). A vivência da maternidade é uma delas. Como nos lembra Cynthia Sarti, o vínculo entre mãe e filhos torna a mulher particularmente vulnerável e suscetível

charei na tua luta - A vida de Elizabeth Teixeira (2012, organizado por Lourdes Maria Bandeira, Neide Miele e Rosa Maria Godoy Silveira).

à dor (2001, p.35), já que a despolitização do espaço doméstico, “encapsulado na família nuclear e encerrado na privacidade” (Segato, 2021: 114), vulnerabiliza e fragiliza as mulheres, destinando-as ao trabalho reprodutivo, não mais vivido coletivamente, como se dava no “mundo comunitário” (Idem: 31). Aludindo a esse quadro histórico, meu desejo é não perder de vista que as relações de gênero e a própria maternidade devem ser pensadas no tempo, assim como devem ser compreendidas a partir do “nó” – para falar como Heleieith Saffioti (2019: 141) – ou entrelaçamento de opressões e contradições (de classe, gênero e raça/etnia) vividas diferentemente por distintos corpos femininos ou feminizados.⁶

Voltemos às imagens.



Fig. 5 – A família em luto (1962).

Nessa fotografia, feita por um fotógrafo do *Jornal do Brasil* em 1962, poucos dias depois do assassinato de João Pedro Teixeira, Elizabeth aparece com nove de seus filhos. Essa e outras fotos realizadas na mesma ocasião são retomadas em *Cabra marcado para morrer*, na transição entre o (re)encontro de Coutinho com Elizabeth Teixeira em 1981 (ela que estava há 17 anos refugiada em São Rafael, no interior semiárido do Rio Grande do Norte, com apenas um de seus filhos com João Pedro), e a busca da equipe pelos outros filhos, espalhados pelo Brasil, apresentada na última sequência do filme.

Na montagem de *Cabra*, a foto é mobilizada como um dispositivo que conecta o passado da família, em um momento anterior à dispersão, mas já fraturada pelo

6. O patriarcado também deve ser visto como um “desenvolvimento histórico, embora flua de forma extremamente lenta no tempo histórico”, como escreve Rita Segato (2021: 99).

assassinato do pai, ao presente da filmagem, começo dos anos 1980. A cada vez que Coutinho encontra um dos filhos ou filhas, em 1981-82, a montagem justapõe, ampliada, a imagem deste filho na fotografia de 1962, condensando, em apenas um corte, a ruptura, o estilhaçamento da família, o hiato temporal. Mecanismo narrativo, a retomada da foto de 1962 também figura, tal como trabalhada na montagem de *Cabra marcado para morrer*, o que Ana Nicolau Mendes (2019) chamou de “maternidade golpeada” ou “interrompida”, em seu estudo sobre a presença feminina na filmografia de Coutinho. Depois das fotos de 1962, Marta, Marinês e Elizabeth só voltariam a compartilhar a mesma imagem em 1984, quando Elizabeth finalmente as reencontra, por ocasião do lançamento de *Cabra*, no Rio de Janeiro. Na fotografia, Elizabeth e um dos netos encaram a câmera, enquanto os demais (Coutinho, Marta, José Eudes, Marinês e a filha Lana) olham para baixo, como se entregues aos próprios pensamentos. A experiência de maternidade golpeada, decisiva para Elizabeth Teixeira – particularmente na relação com Marta e Marinês (filhas que já haviam migrado para o Rio de Janeiro quando ela sai da clandestinidade) – é atualizada nas vivências das mesmas filhas, tal como ouvimos em suas narrativas em 2013, quando Coutinho as reencontra.



Fig. 6 – Elizabeth reencontra, 20 anos depois, as filhas Marta e Marinês, e o filho José Eudes.

Penso então que, no caso das mulheres, cabe notar um efeito particular que resulta das justaposições entre imagens separadas por 20 anos: refiro-me à sugestão de conexão, de continuidade, a par da separação e do estilhaçamento da família provocado pelo golpe militar. Participa desse efeito a semelhança física desconcertante entre Elizabeth e suas duas filhas (Marta e Marinês), em 1981/82 adultas, mães e vivendo no Rio de Janeiro. O trabalho de montagem de *Cabra marcado para morrer*

desdobra assim outra camada de sentido e de leitura, que agora busco trilhar, movida pelo gênero: há ruptura mas também conexão (entre as trajetórias de Elizabeth e de suas filhas). Se o estilhaçamento da família alegoriza, no filme, a utopia de transformação social no campo brasileiro abortada pelo golpe militar, as conexões entre as imagens das mulheres Teixeira no tempo nos permitem sondar a continuidade do patriarcado moderno-colonial (e as práticas femininas de resistência).

É *Cabra marcado para morrer* que nos provoca a estabelecer uma primeira ponte, ao destacar a semelhança física entre Elizabeth e suas filhas: a primeira aparição de Marta, em 1981, é associada, de saída, a um recorte que centraliza o rosto de Elizabeth, em 1962. Só depois o filme trabalha o retrato da própria Marta, criança, em outra fotografia de arquivo.



Fig. 7, 8 e 9 – “Curto-circuito” Marta-Elizabeth (1981/1962).

No reencontro em 2013, Coutinho volta a tematizar as semelhanças, agora com Marinês, que manuseia uma foto de Elizabeth em cena: “Ela era muito bonita. E como ela se parece com a Marta e com você, não é?” Marinês, que não revia a mãe desde 1984, e que se mostra perplexa com essa separação duradoura, concorda emocionada, dizendo: “eu às vezes nem deixo meu cabelo crescer, para ficar curto, para ficar parecido”. Ora, no primeiro encontro com Coutinho, em 1982, em cena de *Cabra marcado para morrer*, Marinês diz não se lembrar nem da mãe, nem do pai – era criança de colo no momento das separações. Em seguida, Coutinho pede que ela leia uma das duas cartas que lhe enviou Elizabeth, ao sair da clandestinidade. Ao fazê-lo, é como se Marinês ensaiasse o papel de sua mãe em cena, e o filho Rodrigo, que ela traz nos braços, fizesse o papel de Marinês, noutro tempo: “Você diz que não sabe de onde veio. Então, você veio de uma raiz humana, através do amor entre eu e seu pai”. Nesse trecho belíssimo, em que os filhos encarnam as mães, é nas imagens da ficção (um plano de *Cabra/1964*, o filme interrompido pelo golpe), que a montagem de *Cabra marcado para morrer* busca concretizar a memória inexistente da primeira infância de Marinês, quando – por poucos meses – ela viveu com a mãe e o pai (origem amorosa que Elizabeth tenta transmitir à filha caçula através da carta, antes mesmo de reencontrá-la fisicamente).



Fig. 10, 11 e 12 – “Curto-circuito” Elizabeth-Marinês (1962/1982) e a “memória” da infância nas imagens da ficção.

Tanto Marinês como Marta aparecem, em 1981/82, com crianças nos braços. Muito emocionada ao receber notícias de Elizabeth, Marta acolhe o filho mais novo, que olha para ela desconcertado (ver figura 14, abaixo). Em seu choro em cena se misturam a emoção pelas notícias da mãe (tantos anos ausente) e a mágoa que ela guardava da família, especialmente do avô e da avó, pais de Elizabeth, que não lhe deram apoio “quando ela mais precisava”: grávida, sem notícias da mãe e sem apoio dos avós, Marta migrou de Sapé para o Rio de Janeiro, aos 20 anos. Quando Coutinho a encontra, em 1981, ela está sozinha com quatro filhos, tocando um bar em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense: separada do pai de seus três filhos mais novos (que teria feito “coisas absurdas”), ela diz ter saído do relacionamento “sem nada”.

No reencontro com o diretor, três décadas depois, em 2013, Marta relembra esse passado e conta da perda de dois dos cinco filhos que teve: Leno e Marcelo foram assassinados em episódios tragicamente recorrentes nas vidas de jovens pobres, periféricos, racializados, em grandes cidades brasileiras. Da violência do latifúndio àquela que permeia a vida de moradores das periferias brasileiras no século XXI, “o retrogosto do passado no presente” sugere, com amargor, uma história que se repete, como escreveu Fabio Andrade (2023: 302) – apesar da reorganização social e econômica da vida brasileira (acelerada pela urbanização e pela modernização conservadora promovidas pela ditadura). Do ponto de vista das mulheres, recorrem, tal como ouvimos nos testemunhos das Teixeira, experiências de abandono (pela figura masculina: pai, avô, companheiro), maternidade solitária e perda violenta dos filhos.⁷

7. Aspecto extremo da vivência da maternidade (e da suscetibilidade à dor de que nos fala Sarti), a perda violenta do(s) filho(s) também é recorrente nas narrativas de outras mulheres que protagonizam a filmografia de Coutinho, a começar por Elizabeth. Além da separação decorrente de sua fuga, em 1964, sob ameaça da repressão, Elizabeth vivenciou o suicídio de Marluce, o atentado contra Pedro Paulo (ambos em 1962) e, décadas mais tarde, os assassinatos de José Eudes e João Pedro Teixeira Filho (Peta). Uma série de personagens coutinianas poderia ser montada a partir dela, composta por mães que, tendo criado os filhos sozinhas, vivenciaram dolorosamente a sua perda: Dona Djanira (*Babilônia 2000*), Marina D’Elia (*Jogo de Cena*) e a própria Marta (*A família de Elizabeth Teixeira*), entre outras mulheres.



Fig. 13, 14 e 15 – Marta em três tempos (1962, 1981 e 2013).

Em seu clássico artigo sobre *Cabra marcado para morrer*, “O fio da meada” (1985), Roberto Schwarz tematiza as rupturas provocadas pelo golpe militar de 1964, assim como as diferenças entre tempos, “os deslizamentos da realidade e a redefinição dos problemas”, entre o pré-64 e o começo dos anos 1980, no limiar da redemocratização. Diante do impacto do filme, ele ampara o argumento, inclusive, nos modos como tal redefinição se faz sentir na experiência da geração de filhos e filhas de Elizabeth Teixeira (“esperdiçados pelo Brasil, sem trabalho que preste”).

Onde em 62 havia a redefinição do cinema e, por extensão, da produção cultural no quadro do realinhamento das alianças de classe no país, está agora a potência social da filmagem (“O senhor é da Globo?”) entrando pela vida particular das pessoas - neste caso para bem. A questão aparece mais agudamente nas entrevistas com os filhos de Elizabeth, espalhados pelo Brasil, quase sem notícia ou lembrança da mãe, e que o cineasta foi procurar (...) O que querem dizer as lágrimas e explicações confusas de uma dona de bar na Baixada Fluminense, em que o espectador reconhece a antiga menina, séria e firme, de uma foto da família de Elizabeth? É claro que o contexto são as desgraças que choveram sobre a família (perseguição, terror, crianças alvejadas na rua, suicídio, dispersão), como choveram sobre outras, de trabalhadores igualmente esclarecidos e corajosos. (1985: 33).

E Schwarz prossegue:

Entretanto, se esta visão das coisas não se impuser com força [as mudanças históricas na realidade brasileira], a ponto de se tornar o enredo tácito, que não necessita explicitação, as tomadas em close do sofrimento da pobre mulher podem funcionar como simples exploração das emoções alheias. (...) A câmara atenta e documentária - homenagem de Coutinho à clareza da luta popular, que dispensa explicações - diante de figuras inferiorizadas, a quem a História roubou a articulação, tem efeito de voyeurismo. (...) A ambigüidade não é dele [do diretor], é da situação. O dramático, para quem se quer situar, é perceber os deslizamentos da realidade e a redefinição de problemas que eles causam. A visita aos filhos de Elizabeth forma o lado avesso do filme e a sua *verdade histórica*. (...) Estão

jogados e desperdiçados pelo Brasil, sem saberem uns dos outros, sem trabalho que preste, *dando a medida do desmembramento e do retrocesso humano que a evolução do capitalismo significou para os trabalhadores da região*. (Schwarz, 1985: 34, grifo nosso).

Embora tematize precisamente a cena com Marta – a dona de bar na Baixada Fluminense que verte lágrimas –, as conclusões dizem respeito a todos, a trajetória dos filhos de Elizabeth como paradigma “do desmembramento e do retrocesso humano que a evolução do capitalismo significou para os trabalhadores da região” nordeste brasileira. Nesses encontros em 1981/82, Schwarz vê, no limite, o avesso do que a liderança de João Pedro Teixeira nos anos 1950 e 60 emblematiza, em termos de organização popular e potencial de transformação social. Lá, consciência de classe, luta coletiva, promessa de mudança; aqui, alienação, dispersão e retrocesso.

Volto ao agudo texto de Schwarz para sugerir desdobramentos e especificações, a partir das experiências das mulheres. Pois, como escreve Heleieth Saffioti, o gênero é definidor da “heterogeneidade” na classe ou fração de classe social, “diferenciação interna fortemente marcada por práticas sociais e políticas das mulheres” (2019: 144). Justapondo imagens e ouvindo testemunhos de diferentes tempos, inscritos na filmografia de Coutinho, vislumbramos permanências. O golpe de 1964 veio impedir que uma mudança social mais aguda ameaçasse transformar relações de gênero colono-patriarcais-modernas (que Elizabeth Teixeira, com sua atuação política, desafiou – como veremos no próximo item). Anos depois, Coutinho reencontra algumas filhas de Elizabeth, às voltas com a maternidade só e com perdas terríveis sofridas em meio a “novas” formas de violência (na periferia de um grande centro urbano). Por outro lado, em seus testemunhos, vemos se atualizar – na trilha de sua mãe – práticas de resistência.

Tecendo a colcha dos testemunhos: a fuga

Apostamos, com André Brasil, que no processo-cinema deslanchado por *Cabra marcado para morrer*, reencontrar é “mostrar que aquilo que a história interrompeu e dispersou pode, quem sabe, guardar um fio de continuidade a ser reatado, retomado. Mas é também se surpreender com a força das vidas singulares em seu movimento de errância e dispersão, movimento que, de algum modo, as forjou” (Brasil, 2023: 14). De 1964 a 2013, mesmo que se trate, a cada reencontro de Coutinho com as personagens do filme, de buscar “o fio a ser reatado”, os fragmentos parecem seguir estilhaçados, impondo uma imagem descontínua.

Pois *A família de Elizabeth Teixeira* (2014) nos apresenta uma cisão familiar, nalguma medida, irreparável. Depois do lançamento de *Cabra marcado para morrer*, em 1984, Elizabeth não mais revira Marta e Marinês. Em 2013, é Coutinho quem vai encontrá-las em Ramos (Rio de Janeiro), para então levar notícias das duas até a Paraíba, efetuando um movimento na direção contrária ao que fizera em 1981/82 (quando leva imagens e notícias de Elizabeth aos filhos e filhas que migra-

ram para o Sudeste). Como em *Cabra marcado para morrer*, é novamente o cinema que promove a “reunião” da família de Elizabeth Teixeira, virtualidade que só se realiza no próprio filme (Bernardet, 2013).

Mas se seguirmos a trilha das relações de gênero – cuja ubiquidade e onipresença, nos termos de Segato (2021: 98), lhes permitem “iluminar todos os aspectos da vida” (Idem: 115) – veremos, como defendemos aqui, que o reencontro de Coutinho com as filhas e netas de Elizabeth, em 2013, não faz só constatar a cisão. Os testemunhos de Marta e Marinês são fundamentais para que se perceba como se atualizam, nas histórias dessas mulheres de outras gerações, as opressões patriarcais sofridas pela mãe. Como escreveu Fabio Andrade, com precisão, “as personagens [Marta e Marinês] se apresentam singulares justamente naquilo que, apesar de grande esforço, não conseguem deixar de ser” (2023: 300): mulheres marcadas por muitas perdas. Também ganha força a atualização de um modo de resistência pela *fuga* – algo que encontra diferentes modulações nas trajetórias das mulheres Teixeira.

Ao escrever sobre Elizabeth (Mesquita, 2023), defendi que sua história – que conhecemos melhor através de seus dois livros de memórias⁸ – é paradigmática do poder patriarcal e do controle sobre o corpo e as escolhas da mulher, prisioneira da esfera doméstica. Em suas memórias, conhecemos o peso da autoridade paterna e o histórico de assujeitamento e submissão das mulheres: desde a lembrança viva do sofrimento da mãe, submissa aos desmandos do pai, até a proibição, na infância, de seguir estudando depois de completar o segundo ano primário.⁹ Elizabeth, contudo, se desvia e rompe com esse histórico: ela não silencia o próprio desejo e foge, aos 16 anos, para se casar com João Pedro, trabalhador negro e pobre. Anos mais tarde, depois do golpe de 1964, outra fuga: ela consegue escapar da polícia e se refugiar no Rio Grande do Norte, para “não ser exterminada” pela repressão militar.

Já nos anos 1970, Marta – quinta filha de Elizabeth e João Pedro – parte da Paraíba para o Rio, em fuga, forma de lidar com a rejeição da família (dos avós especialmente) à sua gravidez.¹⁰ Já Marinês, em sua impressionante performance narrativa no reencontro com Coutinho, em 2013, conta – depois de pedir um cigarro,

8. “Militantes em um mundo quase exclusivamente masculino, Elizabeth e outras mulheres que – nascidas até os anos 1940 – enfrentaram o poder repressivo dos senhores de terra e, posteriormente, do estado autoritário durante a ditadura, foram vítimas de violência política de gênero e de todo tipo de discriminação – não raramente aparecendo, na história contada pela própria esquerda, como “coadjuvantes”, já que, segundo Miriam Goldenberg, “aos homens cabiam as decisões políticas e as ações práticas (o mundo público)”, “às mulheres, o suporte familiar e caseiro (o mundo doméstico)” (1997: p.4-5). Buscar por Elizabeth é necessariamente ultrapassar as bordas do quadro fílmico, o que em nada diminui a grandeza e importância de *Cabra*.” (Mesquita, 2023: 81).

9. “Meu pai, há muito tempo, vinha achando que o caminho era perigoso para uma mocinha e, quando terminei o segundo ano, decidi não me matricular no terceiro ano. Minha querida professora achou um absurdo e foi conversar com ele. Mas papai era homem de “opinião” e repetiu a sua decisão - os meus conhecimentos eram suficientes para as minhas atividades na fazenda. Repetiu várias vezes NÃO. Um não que mais pareceu um trovão” (Rocha, 2009: 16).

10. Seria possível compor, a partir de Marta, uma outra série de personagens femininas na filmografia de Coutinho: mulheres que expõem os obstáculos de uma maternidade indesejada ou solitária na juventude, os sacrifícios pessoais e sonhos interrompidos, mas ao mesmo tempo a força e determinação para mudar produzida pela mesma situação - lembremos, em especial, de Alessandra, em *Edifício Master*, e Aleta, em *Jogo de Cena*.

para enfrentar o trauma de infância – que foi expulsa de casa pelo avô, Manuel Justino (que a criava após a fuga de Elizabeth), por ter sido, segundo ele, “difamada” ao nadar com primos numa lagoa, aos 10 anos de idade. Marinês foi morar de favor no quintal de um tio, que não permitia que ela entrasse em sua casa, por ser filha de João Pedro Teixeira – a menina teve que garantir o próprio sustento, lavando carros para fora. Até que Marta, sua irmã, já no Rio, mandou buscá-la. Anos mais tarde, Mariana, uma das filhas de Marinês, já adulta, sairá de casa para viver a própria lesbianidade no interior de São Paulo. Chama a atenção essa recorrência de movimentos em fuga, certamente com variações, na trajetória de mulheres de três gerações da mesma família.

Penso que o tema da fuga elucida aspectos decisivos das normativas de gênero em uma sociedade patriarcal. Quando conta, em *Cabra marcado para morrer*, sobre o retrato encomendado por João Pedro, “para deixar uma lembrança”, ciente de que iriam lhe “tirar a vida”, Elizabeth narra a ocasião em que propôs a ele fugir:

Um dia, eu chamei ele: “João Pedro, vamos sair desse estado, não está dando mais para nós, a situação está difícil. Chega um e outro aqui e diz que o latifúndio só fala em tirar a sua vida. Fala até que no dia em que você for assassinado, eles tem que tirar a sua orelha para beber com cana. Não é possível uma coisa dessas. Vamos nos retirar daqui, vamos para o Sul”.

Sem querer diminuir a firmeza e a coragem de João Pedro, que “acreditava na luta”, como elogia Elizabeth em seu testemunho no filme, penso que sua recusa a fugir (“eu não me acovardo”) é reveladora de um padrão de comportamento masculino, que, contudo, depende da mulher para se efetivar (já que ela assegura o cuidado com as crianças): “Você e meus filhos estão aí, tirei um retrato, fica como lembrança”, João Pedro teria respondido. Se a fidelidade à luta e a honradez masculina lhe impedem de fugir, como sugerira Elizabeth, ela e os 11 filhos, entre crianças e adolescentes, restam sozinhos após o assassinato de João Pedro. A pedido do marido, Elizabeth se compromete ainda a “marchar na luta” dele, arcando com o legado revolucionário de João Pedro Teixeira e assumindo o trabalho político na Liga Camponesa de Sapé.

Como escreve Rafael Mello (2022), é comum ver a fuga pela ótica da derrota ou da covardia. Mas o ato de esquivar-se do controle é também uma forma de criar e habitar outros cenários. Dénètem Touma Bona (2020), em seu livro *Cosmopoéticas do refúgio*, analisa historicamente a importância do gesto de fuga dos escravizados no mundo colonial das Américas, elaborando ideias instigantes sobre as efetividades poéticas da fuga. Para o autor, não se trata de “transgressão ilusória em direção a um fora transcendente, mas secreção de uma versão subterrânea – clandestina e herética – da realidade” (p. 47). Diferente de concebê-la como fenômeno passivo, secundário, como signo da recusa à ação, Bona sublinha a dimensão criadora da fuga, em analogia com o conceito musical: “fugir não significa ser posto para correr. Pelo contrário, é fazer o real escapar, operar nele variações sem fim para contornar

qualquer tentativa de captura” (Bona, 2020: 47). No caso da família Teixeira, fugir é gesto feminino, instinto de sobrevivência ou modo de recusar uma realidade extremamente cerceadora e discriminatória para a mulher, a começar pela casa da infância. Fugir para viver, para fazer valer o próprio desejo ou se assenhorear da própria história.

À frente de seu tempo, Elizabeth não apenas fugiu para se casar com João Pedro, contra a vontade do pai, pequeno proprietário de terras, mas se engajou na luta camponesa, contribuindo com a organização da Liga em Sapé, e substituindo o marido na liderança, após o seu assassinato. Dividida entre a militância e o cuidado com a prole e a casa, tendo que assumir também sua provisão e proteção, Elizabeth confronta o que se esperava, naquele contexto, de uma mulher. Por sua atuação em defesa dos direitos dos trabalhadores, ela foi presa várias vezes entre 1962 e 1964, enfrentando a violência física e psicológica e o abuso de autoridade dos policiais – o que se relaciona, certamente, com a profunda desestabilização da ordem hierárquica de gênero que sua atuação representava.

Mesmo quando não me levavam presa, faziam muitas ameaças e me mandavam trabalhar dentro de casa: “O melhor que você faz é ir para o tanque lavar roupa! Lugar de mulher é na cozinha, não é fazendo badernas!”. (...) “Mulher-safada, mulher sem-vergonha, tenha vergonha, deixe de andar acompanhada de um monte de machos. O seu lugar é dentro de casa, cuidando dos filhos e da casa. Não é fazendo agitação e subversão”. (Rocha, 2009: 119-20).

Mesmo que seu espaço de atuação na luta social tenha sido inicialmente delimitado pela relação com o marido, é por meio da militância que Elizabeth se lança à vida pública e desafia o cerco normativo – e as convenções estabelecidas do feminino – da mesma estrutura patriarcal. Por seu destemor e pioneirismo, o machismo e a incompreensão a cercaram, persistindo depois de sua fuga, em 1964, forçada pela repressão militar. Em entrevista a Kamilla Medeiros, Juliana Elizabeth Teixeira, neta de Elizabeth, filha de Nevinha, comenta sobre as sequelas e traumas dos filhos de Elizabeth Teixeira, criados por familiares após o desaparecimento da mãe:

Eu não me recordo de algo relacionado aos meus avós, nem João Pedro, nem Elizabeth. Era tudo muito silencioso, por muito tempo foi tudo muito silencioso, sabe? Inclusive, a minha mãe sempre dizia: “- Não se falava o nome da minha mãe, não se falava o nome do meu pai, era todo mundo calado”. É muito complexo, é muito difícil pra eles. Eu percebo muito isso na minha mãe. Essa dor... A dor de não ter tido a mãe perto, de terem tirado a mãe. (...) Os irmãos foram separados. Até hoje isso traz sequelas porque a gente não tem muito contato com os meus tios, com as minhas tias. (...) Os filhos foram divididos entre os parentes mais próximos e aí minha mãe foi criada por uma tia e madrinha. Ela foi levada pra casa deles e mudaram o nome da minha mãe. Veja só, o nome da minha mãe não era Maria das Neves, era Odévia (...) Eles [Elizabeth e João Pedro] não eram

bem vistos, pelo contrário. E ainda hoje existem pessoas que têm essa visão que eles estavam ali querendo quebrar a ordem, fazer tumulto, então, com certeza ela [Maria das Neves] ouviu alguma coisa. Mas o que ela fala muito é que naquele período predominou o silêncio. (...) Foi uma criança que não sabia o que tinha acontecido com a mãe, sabia que o pai tinha sido morto, mas não sabia o que de fato aconteceu com a mãe. Na cabeça dela, a mãe tinha abandonado. Por muito tempo ela entendeu isso. (Medeiros, 2023: 228-29).

Nas conversas de Nevinha, Marta e Marinês com Coutinho, em 2013, expõem-se – como lemos na entrevista de Juliana – sequelas, mágoas e dores não curadas. Marinês ainda tentava compreender por que Elizabeth não as teria procurado outras vezes depois de sair da clandestinidade (e depois de Coutinho tê-las localizado no Rio de Janeiro, no começo dos anos 1980). Movida pela urgência e pela impossibilidade de escolha, Elizabeth sofreu, por sua fuga, além de tudo, julgamento familiar e social severos.¹¹ As consequências da separação e de seu refúgio forçado, tal como vemos em *A família de Elizabeth Teixeira*, ainda reverberam dolorosamente nas vidas de suas filhas.

Antes de concluir, buscamos em cena, de maneira breve, a terceira geração das mulheres Teixeira. Se Marta, Marinês e outras filhas de Elizabeth carregam traumas que por vezes parecem ter “inviabilizado o futuro”, como escreveu Andrade, a atitude das netas sugere, em 2013, “outros presentes” (2023: 304). Emocionam, em especial, as maneiras como a nova geração de mulheres da família busca se identificar com as figuras combativas da avó e do avô, em uma construção de si que procura agência nessas referências. O que faz pensar que, apesar do estilhamento da família, das separações e mortes trágicas, algo da experiência de luta de Elizabeth Teixeira sobreviveu ao obscurantismo da ditadura militar e foi transmitido.

É especialmente o caso de Juliana Elizabeth, que carrega o nome da avó, e que aparecia bebê em *Cabra marcado para morrer* (1984), no colo de sua mãe, Nevinha. Hoje historiadora e professora, ela conta – em *A família de Elizabeth Teixeira* – ter se interessado pela história das Ligas Camponesas, tema de sua monografia de graduação, através do filme, que assistiu na faculdade. Com ela, que se dedicava ao ensino de história no interior da Paraíba, Coutinho visitou em 2013 o pequeno memorial dedicado à memória das Ligas Camponesas, em cuja parede encontramos o retrato de família encomendado por João Pedro, finalmente exposto.¹²

11. Elizabeth teve ainda que lidar com seus próprios fantasmas. Quando reencontrada por Coutinho em São Rafael (RN), em 1981, ela não assume em cena a existência de sua décima segunda filha, Anatilde, na época com 15 anos - nascida no exílio forçado. Anatilde é fruto de “uma relação breve com Luiz Targino Alves”, que teria “convivido com Elizabeth e Carlos por algum tempo antes de abandoná-los à própria sorte” (Medeiros, 2023: 343). Talvez por uma identidade a preservar, como viúva de João Pedro Teixeira, Elizabeth prefere silenciar sobre Anatilde.

12. Ausente do filme, outra neta, Anna Rachel Arruda Tavares, filha de Anatilde, concluiu em 2022, na Universidade Federal da Paraíba, uma dissertação sobre a família de Elizabeth Teixeira, intitulada “Memória, justiça e reparação às rupturas impulsionadas pelo Estado brasileiro no período de 1961-1985: uma análise pautada na identidade da família de Elizabeth Teixeira”. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/26062>



Fig. 16 e 17 – Juliana Elizabeth em dois tempos: no colo da mãe, Nevinha (1981), com Coutinho (2013).

Nos traçados de vida da mãe Elizabeth às filhas Marta e Marinês, e delas à geração das netas de Elizabeth e João Pedro, na dinâmica entre trajetória individual e experiência coletiva, pode-se ver, se quisermos, as marcas da história brasileira: a violência do latifúndio, o golpe militar, a repressão aos movimentos populares, a diáspora nordeste-sudeste, a abertura democrática, as mudanças relacionadas às políticas sociais dos governos petistas – em suma, a “evolução do capitalismo” no Brasil (Schwarz, 1985), e seus efeitos sobre a classe trabalhadora. História que nos interessou refratar por uma perspectiva de gênero, de modo a observar como, entre opressões e resistências, as vivências de Elizabeth, filhas e netas se relacionam e conectam, a despeito das diferenças.

Referências bibliográficas

- Andrade, F. (2023). Ao redor do Cabra: Eduardo Coutinho, presente! In R. Almeida *et al* (org.), *Cabra marcado para morrer* (pp.289-306). São Paulo: FEUSP.
- Bandeira, L.; Miele, N. & Silveira, R. (2012) *Eu marcharei na tua luta - A vida de Elizabeth Teixeira*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB/ Manufactura.
- Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. SP: Cia. Das Letras.
- Bona, D. (2020). *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis (SC): Cultura e Barbárie.
- Brasil, A. (2023). Cinema do reencontro - formas da história no Cabra e na trilogia de Vincent Carelli. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 24. ISSN: 2316-9230. DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v12n2.1029>. v. 12, n. 2 (pp. 01-32). São Paulo, online.
- Medeiros, K. (2023). Elizabeth e Anátide: recomeços e crises de identidade de mãe e filha. In R. Almeida *et al* (org.), *Cabra marcado para morrer* (pp.335-359). São Paulo: FEUSP.

- Medeiros, K. & Teixeira do Nascimento, J., Conversa com Juliana Teixeira sobre o legado de Elizabeth, João Pedro e o *Cabra*. In R. Almeida *et al* (org.), *Cabra marcado para morrer* (pp.220-242). São Paulo: FEUSP.
- Mello, R. (2022). Ocupações urbanas através de autoencenações da juventude: cinema que inventa o território. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) - UFMG.
- Mesquita, C. (2014). A família de Elizabeth Teixeira - a história reaberta. Catálogo do fórumdoc.bh 2014 (pp.215-225). Belo Horizonte: Filmes de Quintal.
- Mesquita, C. (2015). Resistir à morte - a presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho. *Devires Cinema e Humanidades*. v.12. n.2. Dossiê Documentário e Cinema de Arquivo: Memória histórica no cinema brasileiro (pp.38-51). Belo Horizonte: UFMG.
- Mesquita, C.(2023). A ferida que começou a abrir para nunca mais fechar: Elizabeth Teixeira, militância e maternidade no redemoinho da história. In R. Almeida *et al* (org.), *Cabra marcado para morrer* (pp.80-101). São Paulo: FEUSP.
- Mendes, A. C. N. (2019). Por um cinema da diferença - um estudo sobre a presença feminina nos filmes de Eduardo Coutinho. Monografia de conclusão do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG: Belo Horizonte.
- Rocha, A. (2009). *Elizabeth Teixeira: Mulher da Terra*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB.
- Saffioti, H. (2019). Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade. In H.B. Hollanda (org.), *Pensamento feminista brasileiro - formação e contexto* (pp.139-162). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Sarti, C. (2001). Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. *Cadernos Pagu* 16 (pp.31-48). Campinas: Unicamp.
- Schwarz, R. (1985). O fio da meada. *Novos Estudos CEBRAP*, n.º12 (pp. 31-34). São Paulo: Cebrap.
- Segato, R. (2021). *Crítica da colonialidade em oito ensaios - e uma antropologia por demanda*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Tavares, A. R. (2022). “Memória, justiça e reparação às rupturas impulsionadas pelo Estado brasileiro no período de 1961-1985: uma análise pautada na identidade da família de Elizabeth Teixeira”. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos, Cidadania e Políticas Públicas (PPGDH) da Universidade Federal da Paraíba - UFPB. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/26062>

O que a vida separa, o cinema encontra: mulheres de Araçás reunidas em *O fim e o princípio*

Kamilla Medeiros*

Resumo: Em *O fim e o princípio* (2005), Eduardo Coutinho visita moradores de Araçás, uma comunidade rural no sertão brasileiro. Neste artigo destacamos as relações entre algumas das personagens mulheres que, com idade já avançada, já não saiam de casa e não se viam há tempos. Assim, o interesse deste texto é comentar como o filme reaproxima, de certa forma, essas mulheres e suas histórias de vida, umas com as outras e consigo mesmas. Palavras-chave: Eduardo Coutinho, cinema brasileiro, documentário, *O fim e o princípio*.

Resumen: En *O fim e o princípio* (2005), Eduardo Coutinho visita a los residentes de Araçás, una comunidad rural en el interior de Brasil. En este artículo destacamos las relaciones entre algunos de los personajes femeninos que, a una edad avanzada, ya no salen de casa y hace tiempo que no se ven. Así, el interés de este texto es comentar cómo la película acerca, en cierto modo, a estas mujeres y sus historias de vida, entre sí y consigo mismas. Palabras clave: Eduardo Coutinho, cine brasileño, documental, *O fim e o princípio*.

Abstract: In the film *O fim e o princípio* (2005), Eduardo Coutinho visits residents of Araçás, a rural community in the Brazilian backlands. In this article we highlight the relationships between some of the female characters who, at an advanced age, no longer leave the house and have not seen each other for a long time. Thus, the interest of this text is to comment on how the film brings these women and their life stories closer together, in a certain way, with each other and with themselves. Keywords: Eduardo Coutinho, Brazilian cinema, documentary, *O fim e o princípio*.

Résumé : Dans *O fim e o princípio* (2005), Eduardo Coutinho rend visite aux habitants d'Araçás, une communauté rurale de l'arrière-pays brésilien. Dans cet article, nous mettons en lumière les relations entre certains personnages féminins qui, à un âge avancé, ne sortent plus de la maison et ne se voient plus depuis longtemps. Ainsi, l'intérêt de ce texte est de commenter comment le film rapproche, d'une certaine manière, ces femmes et leurs histoires de vie, entre elles et avec elles-mêmes. Mots-clés : Eduardo Coutinho ; cinéma brésilien ; documentaire ; *O fim e o princípio*.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. 21941-853, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: kamilla.medeiros@gmail.com.

Artigo escrito a convite da editora do Dossier Temático.

Narradora de narrações

Em *O fim e o princípio* (2005), o cineasta Eduardo Coutinho (1933-2014) visita moradores do sítio Araçás, próximo à cidade de São João do Rio do Peixe, no sertão paraibano, interior do Brasil. A ideia para esta realização nasce em meados de 2003 e é posta em prática em 2004 a partir da busca por bons narradores de histórias. Ou como o próprio diretor comenta logo no início do filme: “Nós queremos ouvir histórias. Nós queremos saber de pessoas que falam da vida. Você não tem uma vida?”.

Com esse mote, a equipe cinematográfica mapeia cerca de 80 casas naquela região, das quais Coutinho conversou com pouco mais de 30 pessoas por indicação de Rosilene Batista, moradora de Araçás e mediadora do filme com os demais envolvidos. De casa em casa, Rosa, como é conhecida, acompanha a equipe, bate às portas e anuncia a chegada daqueles forasteiros do Rio de Janeiro que vieram para ouvir histórias do sertão.

Dos entrevistados, apenas 19 foram para o corte final da montagem. O número de mulheres e homens é praticamente igual, no entanto, este trabalho tem por objetivo tratar das personagens femininas. Isso se deve por entender a importância que as mulheres têm na obra de Eduardo Coutinho desde sempre, a começar pela figura de Elizabeth Teixeira, protagonista de *Cabra marcado para morrer* (1964-84). Não por acaso, ela é conterrânea das mulheres de *O fim e o princípio*. Por certo, a viagem ao estado da Paraíba simbolizou para o cineasta o retorno ao seu próprio “princípio” na lida com o cinema. Além disso, a predileção de Coutinho por conversar com mulheres se devia ao fato de que, dramaturgicamente, elas seriam mais expressivas ao narrar em cena.

Desde junho de 2022, pus-me a fazer viagens de campo¹ até à Paraíba para visitar onde o filme foi gravado há quase duas décadas. Desde o mestrado e atualmente no doutorado, esta pesquisa além das análises formais, lançou-se aos encontros corpo a corpo para tentar traçar relações entre o que assistimos no documentário e a experiência de conhecer o local e conversar com quem participou do processo à época. Dito isso, as linhas a seguir pretendem ser um breve ensaio das impressões desta pesquisadora sobre os reencontros de determinadas personagens a partir da montagem cinematográfica.

Colcha de retalhos

Em 2024, sigo bem acompanhada por mulheres como Rosa, Zefinha, Mariquinha, Rita, Antônia, Maria Borges, Lice, Lica, Tia Dôra, Vermelha, Neném Grande e Dona Maria, Luzia e demais mulheres da família Batista (essas últimas não sendo entrevistadas, mas é impossível deixá-las de fora já que estiveram envolvidas na

1. Em *Road movie acadêmico: trilhando os passos de Eduardo Coutinho no sertão paraibano*, é possível ler sobre o assunto. Ver referências bibliográficas. Disponível em: <<https://doi.org/10.22475/rebeca.v11n1.870>>.

recepção da equipe em Araçás, sendo a casa de Dona Maria, mãe de Rosa, a base de produção do filme). Todas elas aqui costuradas neste mosaico, como uma colcha de retalhos feita à mão com linhas de vó.



Fig.1: Mosaico com Mariquinha, Rosa, Zefinha, Rita, Antônia, Maria Borges, Tia Dôra, Lica, Lice, Neném Grande, Vermelha e mulheres da família Batista - Fonte: *O fim e o princípio* (VideoFilmes, 2005).

Importante salientar que este mosaico de mulheres foi proposto, sobretudo, por Rosa, como já mencionado, a mediadora da equipe com as personagens. Seu papel foi fundamental pela forma como ela conduziu a equipe do filme pelas casas de Araçás. Poderíamos dizer que o documentário ganha força e sentido no momento em que ela traça um mapa por onde as histórias seriam costuradas. Portas e janelas se abriam ao seu chamado. Coutinho até poderia ser o diretor, mas foi Rosa quem o conduziu e proporcionou os encontros. Em comparação com outras mulheres ali presentes, como Dona Mariquinha, que nos encanta com sua prosódia e espontaneidade, Rosa desenrola o papel de arauto daquelas outras mulheres e suas histórias reais. Sobre isso, o cineasta diria: “(...) Eu estava sendo completamente ingênuo.

Achava que poderia esquecer o mediador, chegar primeiro com o microfone, a câmera dissimulada, pedir licença e ir conversando (...) Sem a Rosa, não teríamos filme, ou ao menos, esse filme”.²

Dar a devida atenção à mediação tão participativa poderia nos ajudar, inclusive, a entender um pouco melhor a relação do filme com as outras personagens. O próprio título talvez nos deixe uma pista enigmática, como as faces e as histórias que ouvimos ali. O fim e o princípio de um ciclo na carreira de um cineasta, o fim e o princípio de uma situação política, social e econômica no país naquele momento histórico, o fim e o princípio de uma tradição do que se entende por Nordeste e o elo disso, talvez, seja própria a Rosa, mulher sertaneja, que anda pra lá e pra cá com sua moto, do campo para a cidade e da cidade para o campo, costurando tradição e modernidade, a dar aulas na escola, a se prestar ao trabalho voluntário e a ser a mediadora de um dos maiores cineastas brasileiros.

Traçando um mapa do que seria o trajeto das entrevistas numa folha de papel sobre a mesa da cozinha, sem titubear, a mediadora desenhava os limites do sítio e o caminho entre as casas a serem visitadas. Abaixo segue a transcrição de parte da fala de Rosa enquanto desenhava o mapa e conversava com Coutinho:

Rosa: Aqui é Araçás. É grande a extensão porque são mais de oitenta famílias. Aqui, mais ou menos, é onde fica a nossa casa, né? (...) Aqui é Vermelha, sobrinha de tia Dôra. E, conseqüentemente, de Assis, né? Vermelha. Eu achava interessante, Vermelha...era a gente levar o menino pra lá, pra ela rezar, e ela começava: “Pai nosso que estais no céu, santificado seja...seu pai matou um porco hoje? Traga um pedaço de carne pra eu. Pode trazer o menino pra rezar amanhã, de novo.” Tem também a casa de Leocádio, que também é parentesco da gente. É um cara...ele é metido a sabichão, porque ele sabe ler. Aí, daqui, mais ou menos desta estrada aqui a gente vê a casa de Maria Borges. Ela, que é também parente da gente. Maria Borges, que é parteira. Foi ela quem assistiu o nascimento de vários irmãos meus, inclusive José (*O fim e o princípio*, 2005).

A partir dali, a busca pelo filme começa de vez. Uma infinidade de Marias, Franciscas, Josefas, Josés, Franciscos, Geraldos, etc. A maioria com idades acima dos 60 anos, com exceção de Rosa, a caçula do grupo. Rosa repetiria esse gesto quase 20 anos depois, quando me hospedei em sua casa em São João do Rio do Peixe e traçamos ali o nosso mapa. Contou nos dedos quem ainda estava vivo e propôs a seguinte ordem de visitas: o casal Rita e Zequinha, Lice, a mais nova dos três irmãos Amador e Antônia, viúva de Vigário. Para a minha surpresa, era mais do que eu estava esperando encontrar na época. Da família de Rosa, pelo que pude perceber, apenas Dona Zefinha faleceu, afinal ela já estava com 94 anos durante

2. Na época, o material de imprensa (Press Book) do filme foi preparado por Carlos Alberto Mattos e isso é citado no seu livro *Sete faces de Eduardo Coutinho* (2019), na página 227. Ver referências bibliográficas.

as filmagens. Recentemente, recebi a notícia que Rita e Lice faleceram, ambas em 2023. Das mulheres a serem analisadas neste trabalho, apenas Antônia segue viva, além da própria Rosa.

Dito isso, analisar *O fim e o princípio* a partir de uma leitura de gênero se mostra valiosa, sobretudo, ao tratar da importância do papel da nossa mediadora como mulher que expressa a sua liderança e seu talento criativo num ofício completamente novo para ela como o documentário, inclusive, ao abrir alas às histórias das outras mulheres do filme e dos homens que as valorizaram em vida ou nas lembranças de suas falecidas mães e esposas que deixaram saudades.

Tão perto, tão longe... Reencontros possibilitados pela montagem

Para entender o motivo dos reencontros em tela, é preciso dizer que em Araçás a maioria das personagens visitadas por Coutinho praticamente já não saíam mais de casa, fosse por motivos de saúde ou pelo receio de alguém entrar na casa vazia e levar o pouco que tinham. Isso é verbalizado em certos momentos. Inclusive quando a equipe volta no ano seguinte para exibir o filme finalizado para todos. Mesmo o diretor indo convidar pessoalmente, muitas das personagens não quiseram se ausentar de suas casas e deixá-las sozinhas.

Vizinhos que não se veem não é algo comum apenas nas grandes metrópoles, apesar dos diversos motivos para tal. Esses desencontros são registrados pelo filme ao mesmo tempo que através da narrativa montada, abre-se uma brecha para reencontros simbólicos. Muitas mulheres não se viam há tempos, como Lica e Zefinha, Vermelha e Tia Dôra, Neném Grande e Maria Borges. Mesmo distantes, a cada relato as lembranças e as saudades retornavam, às vezes, evocando até os nomes umas das outras em suas falas. Cada uma tendo muito a dizer sobre si e sobre o trabalho, o casamento, a maternidade, a viuvez ou a escolha pela solteirice, o medo da morte, a fé, os causos locais e tudo mais o que compartilhassem em comum.

Zefinha e Lica

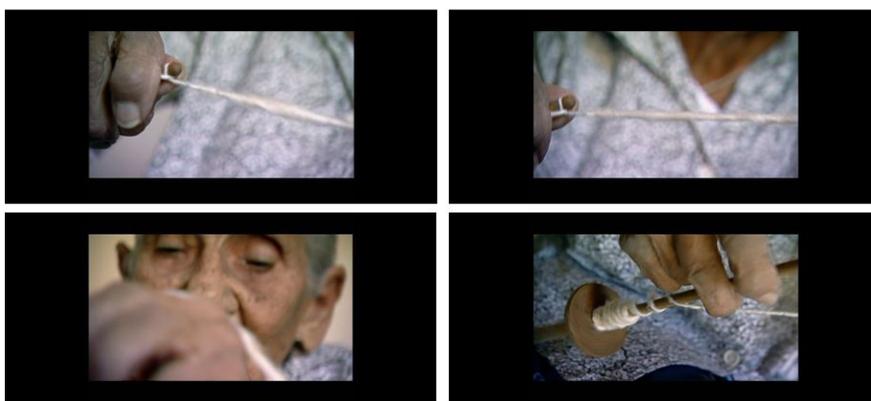


Fig.2: Mosaico de Dona Zefinha fiando algodão, uma das cenas anódinas do filme. Não há diálogo, apenas os gestos importam - Fonte: *O fim e o princípio* (VideoFilmes, 2005).

No início do filme, Dona Zefinha, avó de Rosa, matriarca da família, surge e conta-nos sobre a sua vida na época da grande seca de 1915. Ela é vista também em momentos dispersos do filme, fiando algodão. O que remete a sua habilidade na costura.

Rosa: Madrinha-avó, a senhora pode contar mais ou menos como foi a vida da senhora desde criança até hoje?

Zefinha: Eu não posso porque sou muito esquecida.

Rosa: Mas, assim, a senhora se lembra de alguma coisa quando a senhora era pequena do tempo de 15, na seca de 15. Como foi a vida de vocês?

Zefinha: Eu só sei quanto a... em 15 foi seco, nós *sofremo* muita fome, *escapemo* com xique-xique (...) Minha vida era traba... nas carreira, *trabaindo*...

Rosa: Só vivia trabalhando direto, *nera*?

Zefinha: Só uma horinha na noite que eu dormia meu sono ainda. Eu me acordava de madrugada, ia bater algodão pra mode quando tivesse um tempo de fiar. Era assim...

Nem sempre as personagens citam os nomes umas das outras, portanto, a relação aqui estabelecida entre Zefinha (madrinha vó) e Lica dá-se a partir de Rosa, cuja mediação conecta as duas mulheres quando cita sua avó em meio a conversa.

Rosa: Heim! Ela é minha madrinha.

Eduardo Coutinho: Ela é tua madrinha?

Rosa: É! A senhora num é minha madrinha?

Lica: Sou.

Rosa: Quer bem a eu?

Lica: Quero.

Rosa: Ela... Quando a senhora vê uma pessoa bonita o que, que a senhora diz? Tão bonitinha parece com eu!

(...)

Lica: Dedé tá bom?

Rosa: Tá. Tá lá em casa. Tá todos dois... Estão todos os dois lá em casa: madrinha vó e Dedé. Tá morando lá.

Eduardo Coutinho: Ela enxerga bem?

Lice: Ela tá com a vista meia turva assim, mas ainda dá pra enxergar alguma coisa.

Rosa: Tem saudade de Dedé?

Lica: Tenho.

(...)

Rosa: É. Quando a senhora era pequena quando conheceu madrinha vó. Dedé como que era? Era bom madrinha Lica?

Lica: Era.

Rosa: Fazia o quê?

Lica: Ia pra casa dela.

(...)

Lica: Ela costura na máquina já?

Rosa: Não costura mais não.

Lica: Você costura?

Rosa: Não. Ela não costura mais não.

Lica: Você não costura não?

Rosa: Eu costuro. É aqui acolá. É difícil.

Tia Dôra e Vermelha

Desta vez, quem mediou este reencontro simbólico foi o próprio Coutinho. De forma cronológica tanto na ordem de entrevistas quanto na montagem, ele conversou primeiro com Tia Dôra e depois com Vermelha.

Eduardo Coutinho: Foi bom o casamento?

Tia Dôra: Graças ao Criador Divino foi. Só tive sossego e gosto na minha vida, enquanto ele foi vivo. Que era muito trabalhador. Era... Era... Era trabalhador e sério. De toda a importância.

Eduardo Coutinho: Tratava bem a Senhora?

Tia Dôra: Graças a Deus. Graças a Deus. Graças a Deus. Nunca... nunca me deixou uma malquerência desse tamanho. E nem eu também deixei. Fiquei com elas pra mim.

(...)

Rosa: Deu trabalho pra criar os filhos depois que ficou viúva?

Tia Dôra: Deu. Fui pra roça. Que nunca eu num tinha pai. A minha mãe era veí-nha. Viúva também. Meus irmão era uns casado e os outros já tinha murrído. Eu num tinha pur quem chamar. Eu num tinha filho homem, num tinha irmão, num tinha pai, nem marido. Não me assujeitei a ... a morrer de fome mais minhas fia não! Graças a Deus não! Fui foi pra roça trabaiá. Levava a mais nova no “quarto”... uma bacia grande que era deu levá roupa pro rio pra lavá... cheia com panela, prato, lata de café... Passava um dia todo na roça... trabaiando. Elas dibaixo do pé de pau, juazeiro. E eu trabaiando em roda, do pé de pau, a panela no fogo, cozinhando. Quando era de ora de almoço... de almoçar... ia almoçar... Ia trabaiá... E elas aí. Quando o juazeiro já tava longe du trabaio, eu me mudava pro outro pé de pau. E assim fiquei, eu criei elas. Num foi criada pro causa de ciúmes ou de nada... De dificuldade, que desanimei. Eu criei elas como eu fui criada. Contam a vocês que eu abandonei elas? Graças a Deus não!

Eduardo Coutinho: Dona vermelha!

Dona Vermelha: Senhor!

Eduardo Coutinho: Hoje a gente teve com uma parente da senhora, com a tia Dôra.

Dona Vermelha: Madrinha Dôra, tia minha e irmã de mamãe. É tia minha e irmã de mamãe.

Eduardo Coutinho: A senhora se dá com ela?

Dona Vermelha: Ave, Ave Maria! A tia que eu tenho. Ave Maria é tia comadre.

Eduardo Coutinho: Tia e comadre?

Dona Vermelha: E madrinha. É uma parte grande que eu tenho mas a Dôra. Já tá velha, num tá? Faz muito tempo que eu vi madrinha Dôra. Fui criada na roça trabalhando só, nunca fiz foi brocar nem roçar, mas catava feijão, catava algodão, limpava, ave Maria. Achava tão bom! Acendia o cachimbo, enchia o cachimbo de fumo, ia trabalhar na enxada. Ave Maria! A vida era outra. Eu lido com a falta de sono, quer dizer desde eu solteira eu tinha essa falta de sono e agora, agora é pior, num dá. Galo canta fora de hora, canta de hora e eu sem sono. Só assentada, quando num aguentava, levantava, sentava na rede, fumando e tomando café. Tem noite quando eu vou pegar no sono já é de madrugada.

Eduardo Coutinho: E como é que a senhora faz pra fazer comida?

Dona Vermelha: É os meninos que faz, num é eu não?

Eduardo Coutinho: Seus filhos, né?

Dona Vermelha: É. Meus filhos. Ah! Se num tivesse aqueles dois filhos, eu já, num sei não! Mas acho que eu já tinha murrído.

Rosa: A senhora não queria que eles casasse?

Dona Vermelha: Eu num quero que eles case não, porque enquanto eu for viva, eles tá aqui mais eu.

Rosa: Se viesse uma moça morar mais a senhora, ajudasse a senhora a arrumar a casa, a senhora queria?

Dona Vermelha: Minha filha, dizer dos antigos: “Mais vale só do que mal acompanhado”. É.

A fala de Dona Vermelha indicava que sua condição de saúde era delicada e que vivia deitada numa rede. Ao ser indagada por Coutinho sobre Tia Dôra, provavelmente orientada por Rosa, ela lamenta não poder encontrá-la. Em pouco mais de dois minutos de tela, é possível sentir o afeto que ela nutre por sua tia, comadre e madrinha.

Maria Borges e Neném Grande

A relação entre estas personagens também se desenrola a partir de Coutinho quando o mesmo fala de Maria Borges para Neném Grande. O gesto de interligar personagens durante as conversas e isso se conectar pela montagem torna tudo mais interessante, o que evidencia a boa escuta do diretor.

(...)

Eduardo Coutinho: Como é que a Senhora se meteu em ser parteira?

Maria Borges: Começou assim... Uma vez uma mulher adoeceu. Aí vieram me chamar, eu não tinha nem essa atenção. Aí... Vieram me chamar, aí eu fui quando cheguei lá... a criança nasceu, né? Aí ajetei eu já tinha visto com eu mesmo.

Eduardo Coutinho: A Senhora ganhava bem para fazer o parto ou não?

Maria Borges: Era o que eles pudessem me dar. Eu não tinha preço marcado, não. Tinha uns... Tinha uns que pagavam bem mesmo... Recompensava bem e os outros eram pobrezinhos... Não tinham nem com que enrolar a criança o que eu ia fazer? Quem sabe?... Deus é quem me dava. Pronto!... Dispensava. Deus é quem me dava! Porque teve muitos... Muitos mesmos. Muitos que não tinham nem... As mulheres não tinham nem um paninho pra enrolar as crianças. Nenhuma roupinha. Nem nada eram pobrezinhas. Se chegar um aqui e dissesse assim... Olha é já já! Olha se eu não vou! Vou!

Eduardo Coutinho: Vai lá?

Maria Borges: Ou! Jesus me ajuda... Deus me ajuda, eu vou! Chego lá! O ano passado eu já fui. O ano passado chegaram aqui... Uma mulher tava de saída pra ir pra rua aí... Não dava mais tempo em ganhar um neném na rua vieram me chamar cheguei lá... Foi ligerim. Pronto! Mas estou satisfeita! Que venci a batalha! Hoje

tô bem! Não to mais quebrar a cabeça com filho, casaram tudo. Vivo sim! Tem uns netim aqui bem pertim.. E se to com eles aqui... Quando eu quero tar aqui na cadeira eu tô, quando eu quero, boto o travesseiro ali no chão. A casa não é... Só é atijolada, me deito... drumo é sono!! No chão, viu? Aí... Me levanto pra alim assim... Faço um cafezinho e vu tumá aí... Vou fazer minha jantinha, de noite chega... À noite vou me deitar e dormir.

(...)

Eduardo Coutinho: E a senhora tá morando aqui com quem?

Neném Grande: Tô morando com essa menina que eu criei, com Bastiana.

Eduardo Coutinho: Bastiana?

Neném Grande: É que eu criei. É sobrinha minha e filha de criação. Quando Bastiana casou-se, aí teve quatro filhos de sete meses. Os três filho que nasceu, primeiro nascia e morria logo. Mas era assim no dito. Aí nasceu um, esse levaram, batizaram. Aí eu fiz uma promessa, me apeguei em São Francisco. Se eles nascesse e, aí passasse o batismo, todos era de chamar... Ela botou tudo de Francisco. Teve 18 filhos. (...)

Eduardo Coutinho: Mas a senhora pedia só que desse pra batizar?

Neném Grande: Mas eu num pedia pra se criar não, pedi pra só o batismo. Se batizar... Porque o povo tem um dizer. É o povo que diz, nós num sabe do céu: “os anjinho é no escuro todo dia pede pro mundo se acabe”. O povo é quem diz, o povo é quem anda a dizer, o povo dana a dizer. (...)

Eduardo Coutinho: Agora eu queria perguntar uma coisa pra senhora do anjo Serafim. O quê que é exatamente?

Neném Grande: Não. Esse anjo Serafim são esses meninos que nasce e se, e num come nada no mundo, esses que é do anjo Serafim.

Eduardo Coutinho: Quer dizer nasce assim?

Neném Grande: É que nasce, morre e num comeu nada num bebeu, nem comeu nada.

Eduardo Coutinho: Num comeu, nem bebeu nada.

Neném Grande: Esse que é os anjo Serafim. É desses que num come.

Eduardo Coutinho: Eu não me lembro se foi dona Maria Borges ou dona Mariquinha que falou, que quando é assim o pagão, enterra no cruzeiro assim, e que às vezes ouve choro deles. É verdade isso?

Neném Grande: Sim. O povo diz que é. Uns disse se chora com sete dias ou com sete meses ou com sete anos. Se chora, é pra pessoa ir batizar, conta o povo. Eu nunca, nunca vi. Acho que é, se chora. Ali no cruzeiro, de Maria Borges, tem muito menino enterrado. É.

A partir das falas das personagens citadas, é possível observar como a condução das entrevistas e o corte da montagem proporcionaram tais momentos de encontros de quem não se via há muito tempo. Por meros instantes essas mulheres estavam lado a lado.

Sobre Lice e algumas considerações finais

Interessa apresentar também como o filme pode evocar o reencontro de personagens com suas próprias existências. Nos parece exemplar o caso de Lice, uma das personagens revisitadas em Araçás em junho de 2022 a propósito da pesquisa para a dissertação de mestrado da autora deste trabalho. Na época, ela vivia sozinha na casa onde morava com Lica e Zeca, irmã e irmão mais velhos. Na parede da sala, colava pequenos poemas que ela mesma escrevia em pequenos pedaços de papel, assinados com suas iniciais *B.A.* de Brasilissa Amador, a refletir sobre sua solidão, sobre a saudade dos que já se foram, sobre sua condição de estar no mundo. Um deles dizia: “Em sonho sonhei sonhando. O que sonhava, eu não sei”. A conversa fluiu fácil, sem alardes, nem entraves naquele fim de tarde de domingo. Consegui imaginar a satisfação de Coutinho em falar com ela e a simplicidade em como se deram aqueles encontros entre completos estranhos.

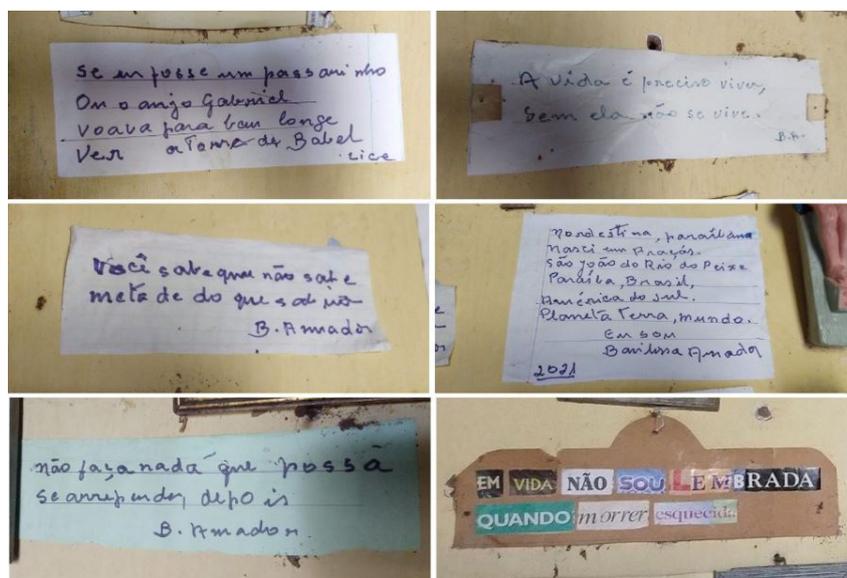


Fig.3: Mosaico das colagens nas paredes da casa de Lice - Fonte: *O fim e o princípio* (VideoFilmes, 2005).

No meio da sala daquela casa antiga, mais antiga do que eu pudesse “sonhar sonhando”, Rosa estava comigo. Lice, no exercício poético de ser narradora, faz da parede da sala o próprio “relicário aberto”. Bastava empurrar a porta da entrada e para ser exposta aos seus segredos e seus conselhos:

“Se eu fosse um passarinho / Ou o anjo Gabriel/ Voava para bem longe / Ver a torre de Babel”;

“A vida é preciso viva / Sem ela não se vive”;

“Você sabe que não sabe metade do que sabia”;

“Nordestina, paraibana / Nasci em Araçás / São João do Rio do Peixe / Paraíba, Brasil / Planeta Terra, mundo / Eu sou Brasilissa Amador / 2021”;

“Não faça nada que possa / Se arrepender depois”;

“Em vida não sou lembrada / Quando morrer esquecida”.

Esses dizeres todos mais pareciam - para usar novamente esse termo - uma colcha de retalhos do que outra coisa. Juntando aqui e ali fragmentos de uma identidade, de uma mulher que adverte que é preciso viver, que lamenta não ser lembrada e que se projeta ao mundo dizendo “eu sou”.

Talvez o filme dê essa impressão mesmo, a de uma memória íntima que fica com a gente. Como um *déjà vu* cinematográfico em nossa cabeça. A rememoração não estaria apenas em quem é filmado, mas em quem assiste também, no espectador. O que mudou de lá para cá depois do filme? Muito e quase nada. Passaram-se quase duas décadas desde então. Após a morte da irmã e do irmão, Lice, saudosa, não quis sair dali - um pouco na esteira do que Dona Vermelha dizia aos filhos. Mesmo que tivesse a opção de ir para a casa de parentes na cidade, disse-nos que enquanto viva estiver, tudo ficará como estava desde muito tempo; preservar a mobília, os panos, as fotos, os troços, os livros, até as cadeiras que vemos no filme ainda estão lá, enfim, seria a sua forma de ficar perto da família que lhe faz tremenda falta. Ela só sai dali quando morrer - e de fato assim o fez. Nossa visita a alegrou, disse que prosear é bom, acha bom quando alguém vai até lá porque assim o tempo passa.

Coutinho dizia algo parecido, no qual filmar e conversar nutriam a sua forma de viver, de existir no mundo. Para cada antes e depois do ato de filmar, uma certeza: “A minha solidão continua igual depois de cada filme, a solidão das pessoas não sei, mas a minha continua igual” (Coutinho apud Mesquita, 1999: 29).

As solidões de Lice e de Coutinho se encontram, em certo sentido, e se abrandam quando conversam e se põem a estar com um outro que não eles próprios. No caso de Coutinho, o documentário foi o seu próprio dispositivo existencial, dizia ele também: “Se estou filmando o outro é porque não me conheço, e preciso conhecer o

outro para me ver. Cinema é a minha forma de viver porque é a forma que eu tenho de me relacionar com o outro. Tem outras formas mais sadias também, mas a minha é o cinema”.³

Eduardo Coutinho vivia a sua própria contradição com o documentário na esfera da vida pessoal, como nossa condição humana implica. Explico. Para ele, fazer cinema é filmar o “entre”; pessoas nascem, pessoas vivem, pessoas morrem, não há escapatória, o que as distingue umas das outras além das milhares de nuances sociais, culturais, geográficas, físicas, bom, não caberia listar tudo aqui... A não ser o denominador em comum: a duração entre o chegar e o partir.

Há miúdos que sequer comem e bebem algo deste mundo e partem⁴, há quem vá embora porque assim escolheu findar seus dias e há quem tenha vivido uma vida toda na plenitude dos anos gloriosos, sofridos e banais. Na verdade, a premissa do Eduardo Coutinho documentarista era simples e mundana, na melhor aplicação da palavra:

Trabalho com a ideia de que as pessoas só têm uma certeza: nascem, vivem e morrem. Nascem sem pedir, a morte também não tem outra opção, e elas têm esse espaço da vida, sobre a qual eu trabalho (...) Só o fato de existir já é interessante. Filme para saber o que existe porque há força em existir, cacete! Mesmo sendo negativo tem de conhecer, senão, como mudar? (Bragança, 2008: 97).

Em certa medida, ser reconhecida equivale a não ser esquecida. Pergunta-se: mas o cinema não contribuiria para torná-la inesquecível? Sim e não. O filme em si em nada mudou a realidade de Lice. No seu cotidiano, quando muito, pesquisadoras como eu podem bater à sua porta por meio desse caminho. Mas no geral a vida continuou sem que isso fosse o ponto de virada, como foi “(...) no caso da Elizabeth Teixeira, o único personagem protagonista, muito forte, apegado à história: pode mudar a vida da pessoa, ou pode - pelo menos - encaminhar para outra coisa. De resto, não muda: as pessoas continuam fazendo as coisas que fazem sempre” (Coutinho apud Valentinetti, 2003: 69).

Se um filme não muda nada, para que serve, então? Para nada, talvez um punhado de revelações sobre a vida, dizia Coutinho.

(...) Agora, se modificou? Não, acho que não. Eu separo a minha vida do filme. Isso pode me influenciar para outros filmes sim, mas para minha vida, eu não tenho mais nada para mudar. Aliás, a minha vida é secundária nesse troço. Eu faço filmes para tentar agüentar viver, é um pouco por aí. Não tenho mais o que mudar,

3. Entrevista ao site *Críticos*, 2002; Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=176>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

4. Os ditos anjos serafins que a personagem Neném Grande menciona.

mas talvez me mude no modo de fazer filme. Mas no momento foi extremamente intenso, isto é, foi uma coisa muito dolorida e muito alegre, portanto, foi enormemente prazerosa. E a vida é isso não é? Quando é intenso é doloroso e alegre.⁵

A despeito do que foi dito, devo acrescentar que entendo, de modo mais afetivo, que o documentário possa sim deixar suas marcas por onde passar, pequenas, mas ainda aparentes. Um retrato na parede, por exemplo. Merecedor de lugar de destaque e moldura bonita na parede da memória da casa, não estaria ali sem motivos.



Fig.4: Lize e Kamilla - Fonte: Acervo pessoal (2022).

Quanto à Lize, não a esquecerei, não que seja muito. O filme em si também não. Guardarei na lembrança a sua fala elegante e a leveza ao compartilhar memórias cinematográficas. Não muda muita coisa não, mas mexe com a gente. A tal ponto que comove esta pesquisa e as de tantos outros colegas a existirem.

Coutinho, aliás, dizia que seus filmes eram como retratos - fossem pela proximidade física promovida pela justa distância, pela singularidade de quem estivesse a falar com ele, porque não escondem o fato de sua “natureza”: “Eu via tanto documentário e nunca via a equipe, as condições de filmagem, o pagamento de cachês. As pessoas não olhavam para a câmera, não ficavam livres dessa coisa. Eu passei a fazer retratos – isso é um filme, rapaz!” (Coutinho apud Mattos, 2019: 318).

Como o título do trabalho propõe, o que a vida separa pela distância e pela morte, o cinema (e pesquisa) tratam de unir e fazer-nos lembrar das histórias de mulheres como as que assistimos em *O fim e o princípio*. Como prova de que esse gesto se atualiza, em junho de 2023, um ano depois da primeira visita, fizemos a exibição do filme em Araçás, com a presença de boa parte das famílias e amigos das personagens. Muitos puderam ver pela primeira vez ou rever depois de muito

5. Entrevista ao site *Críticos*, já citada.

tempo. Os jovens de Araçás puderam ver suas avós, bisavós, como Maria Borges, Mariquinha, Neném Grande. Novos reencontros sempre são possíveis a cada vez que assistimos um filme.

Referências bibliográficas

- Bragança, F. (org.) (2009). *Encontros - Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Mattos, C. A. (2019). *Sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo: Itaú Cultural: Instituto Moreira Salles.
- Medeiros, K. (2022). *Road movie acadêmico: trilhando os passos de Eduardo Coutinho no sertão paraibano*. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine. v. 11 (1). Florianópolis.
- Mesquita, C. (1999). Fé na Lucidez. Revista Sinopse, 1(3), (20-29). São Paulo.
- Valentinetti, C. M. (2003). *O cinema segundo Eduardo Coutinho*. Brasília: M. Farani Editora.

Prostitutas, feministas e as alianças insólitas no cinema de mulheres (1977-1994)

Juliana Gusman*

Resumo: O artigo pretende investigar como a temática do trabalho sexual atravessou o chamado “cinema de mulheres” brasileiro, surgido, junto com os próprios feminismos e o movimento organizado de prostitutas, nos anos 1970 e 1980. A partir de um esforço de mapeamento, discutiremos contextos históricos e estratégias representacionais que, mesmo provisoriamente, permitiram existir, entre putas e cineastas, possíveis alianças. Palavras-chave: prostituição; cinema de mulheres; documentário feminista.

Resumen: El artículo busca investigar cómo el trabajo sexual atravesó el llamado “cine de mujeres” brasileño, surgido, junto con los propios feminismos y el movimiento organizado de prostitutas, en las décadas de 1970 y 1980. A partir de un esfuerzo cartográfico, discutiremos aspectos históricos y estrategias representacionales que, aunque fuera provisoriamente, permitieron que existieran posibles alianzas entre putas y cineastas. Palabras clave: prostitución; cine de mujeres; documental feminista.

Abstract: This article aims to investigate how the so-called Brazilian “women’s cinema” approached sex work, considering its emergence in the 1970s and 1980s, together with feminisms themselves and the prostitute’s movement in Brazil. Based on a mapping effort, we will discuss historical and representational strategies that allowed the existence of possible alliances between filmmakers and whores. Keywords: prostitution; women’s cinema; feminist documentary.

Résumé : L'article ented étudier comment le theme du travail sexuel a traverse ce que l'on appelle le “cinema des femmes” brésilien, qui a émergé, avec les féminismes et le mouvement organisé de la prostituée, dans les années 1970 et 1980. Sur la base d'un effort de cartographie, nous discuterons des aspects historiques et des stratégies de représentation qui ont permis l'existence d'alliances possibles entre putains et cinéastes. Mots-clés: prostitution ; cinéma féminin ; documentaire féministe.

* Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. 30860-160, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: julianamrgusman@gmail.com

Artigo escrito a convite da editora do Dossier Temático.

Doc On-line, n. 31, março de 2022, www.doc.ubi.pt, pp. 59-76.

1. Da zona à tela

A puta-historiadora Nickie Roberts, em *As prostitutas da história* (1998), pondera que se prostituição é a profissão mais antiga do mundo, tal qual assopra uma sorte infinita de percepções e ditados populares imemoriais, os homens que escrevem sobre o tema instituíram o segundo ofício mais longo. No cinema, em geral, e no documentário, em particular, a tradição masculina da sexografia (Villiers, 2017), iniciada na literatura, largamente se perpetuou. As meretrizes atiçaram os ânimos de diversos cineastas a partir do século XX, cujas propostas representacionais foram estipuladas ao largo das convicções e necessidades emancipatórias das mulheres que, sem consentimentos, exortaram-nas. Há poucas iniciativas cinematográficas que perseguiram diálogos e praticaram a escuta substantiva com as proletárias do sexo.

Entretanto, o cinema de mulheres brasileiro, que floresceu a partir dos anos 1970 com um corte predominantemente documental, constituiu-se como uma honrosa exceção. Realizadoras majoritariamente brancas, pertencentes a uma classe média intelectualizada, manejaram o cinema como uma ferramenta de articulação política capaz de sistematizar, potencializar e reconciliar diferenças. Elas perscrutaram vivências outras que poderiam ajudá-las a repensar os parâmetros (aprisionadores) da feminilidade. Com uma verve inegavelmente feminista, embrenharam-se em puteiros e zonas aparentemente em busca de mulheridades contra-normativas com as quais elas poderiam, ainda que provisoriamente, dialogar.

Dito isto, é necessário delimitar que a prostituição sempre gerou discordâncias entre os feminismos: não havia garantias que essas primeiras transas entre cineastas e putas seriam mutuamente prazerosas ou vantajosas. Desde a precursora mobilização das abolicionistas do século XIX, que percebiam a atividade como uma prática inerentemente violenta, destituidora da integridade humana (Piscitelli, 2012), parte do movimento de mulheres tem insuflado perspectivas ideológicas¹ que vilipendiam garotas de programa, historicamente apartadas de organizações militantes que as reduziam a objetos de resgate e salvação.

Precisamos, então, discernir nossos próprios posicionamentos. Entendo que o trabalho sexual é um trabalho. Um trabalho que explora mulheres², sim, mas como crava Ramayana Lira (2017), ninguém, no capitalismo, é dono do corpo em serviço. É verdade que alcançamos diferentes graus de prestígio e reconhecimento material

1. Entendemos a ideologia não como um sistema de pensamento, mas como um conjunto de valores, representações e visões de mundo que, como nos lembra Robert Stam (2006), legitima relações de poder.

2. Aqui, entendemos “mulher” como uma categoria ampla e politicamente erigida. Seguindo Silvia Federici (2017), compreendemos que o gênero não é uma realidade “puramente cultural”, mas uma “especificação das relações de classe”. A feminilidade, para a autora, é uma função-trabalho, e os sujeitos historicamente abarcados por seus predicados são diferentemente alocados nas atividades de reprodução social da vida, a depender de outros atravessamos estruturantes do poder, como os processos de racialização e as disparidades econômicas. O trabalho sexual remunerado, que é uma dessas atividades, foi historicamente ocupado por mulheres empobrecidas e racializadas, além de ter se tornado uma das principais fontes de renda, sobretudo no Brasil, para transmulheres e travestis.

e simbólico, mas, no fundo, não é só a puta que “se vende”. O problema é que ela, ainda que exerça remuneradamente uma atividade que muitas mulheres fazem de graça, é estigmatizada para que se mantenham lubrificadas as engrenagens do sistema econômico-político que nos massacra a todas – inclusive, as engrenagens que mantêm muitas de nós trabalhando (sexualmente) sem esperar nada em troca.

Como adverte Silvia Federici (2023), com germinar da sociedade capitalista no século XVI, o trabalho sexual passou a exercer duas funções fundamentais ao novo contexto de produção: por um lado, foi o que assegurou o suprimento de mão de obra, afiançado pelo labor das mães e esposas das classes proletárias; por outro, o trabalho sexual foi essencial para a reprodução ou manutenção diária dos trabalhadores. Para os homens, o sexo foi se tornando uma válvula de escape das tensões cotidianas; e o corpo da mulher, um dos poucos territórios que restou, compensatoriamente, para exploração dessa crescente massa de desapropriados e despossuídos de bens e terras (Federici, 2017).

Entretanto, com as diversas crises populacionais³ que acometeram a Europa nos séculos seguintes, a figura da mãe proletária, e sua função de procriar e criar, foi se tornando cada vez mais fundamental para assegurar a matéria prima humana qualificada para o capital. Assim, a moralidade burguesa – responsável pela solidez da instituição familiar, que garantiria, entre grupos dominantes, o acúmulo de riquezas de geração em geração – passou a disciplinar também as classes populares, entre as quais a sexualidade era vivida de forma mais livre e para as quais o trabalho sexual sempre foi uma opção de subsistência ou de complemento de renda legítima. As prostitutas, então, começaram a ser progressivamente criminalizadas. A caça às bruxas, que se prolongou até o século XVIII, foi estratégica nesse sentido: as mulheres que não se encaixavam, por diferentes motivos, nos padrões de domesticidade validados por essa lógica econômica eram consideradas bruxas ou putas e então eram presas, torturadas, estupradas e mortas. Todo um universo de práticas, saberes e crenças – especialmente aqueles ligados à contracepção, que permitiam o sexo não procriativo – ou contrários à disciplina do trabalho capitalista – e o prazer sempre foi um grande empecilho a essa disciplina – foi perseguido e extinto.

Esses encaixos, implacáveis, não se limitaram à Europa, capilarizando-se para as Américas com as invasões coloniais. Sobretudo as mulheres indígenas e as mulheres negras escravizadas trazidas, à força, de África foram submetidas a uma série de técnicas repressivas que eram experimentadas, aqui, para burilar os métodos de tortura empregados contra as proletárias europeias. E seriam sobretudo essas mulheres, racializadas e empobrecidas pela exploração colonial, que passariam a exercer, no Brasil, as funções precarizadas pelo capitalismo, como a prostituição. O trabalho sexual, remunerado ou não, e a sua posterior perseguição – uma ameaça a todas as mulheres consideradas fora da norma, mas, sobretudo, àquelas acusadas de cobrar por um serviço que, agora, deveria ser exercido gratuitamente pela esposa/mãe – são, portanto, uma herança colonial.

3. Principalmente a partir do século XVII (Federici, 2017).

A partir dos séculos XVIII e XIX, a política de “negação da sexualidade feminina como fonte de prazer e rendimento econômico para as mulheres” (Federici, 2023: 127) se espalhou, ainda que as táticas disciplinares e domesticadoras tenham se transformado. E aquelas mulheres que diante do desamparo econômico (ou motivadas por qualquer outro fator) insistiram em recorrer à prostituição – atividade que ainda lhes garantia as melhores condições de sobrevivência dentre as opções disponíveis – consolidaram-se como alvo de perseguição do Estado e dos seus aparelhos de repressão. As prostitutas tornam-se figuras cada vez mais acoçadas por encarnar aquilo que as mulheres ideais não deveriam ser. “O chicote que serviu para manter as mulheres no lugar foi a condição na qual a prostituta da classe proletária foi forçada a viver, cada vez mais isolada de outras mulheres” (Federici, 2023: 130).

A puta tornou-se, portanto, o polo negativo de uma das dualidades que produzem a mulheridade estimada – que também deve ser branca, cisheteronormativa, jovem. Ela é um sujeito obscuro, abjeto, que, conforme Barbara Creed (2007), deve ser eliminado da cena pública por assombrar fronteiras, regramentos e posições socialmente instituídas, mas cuja existência é essencial para a cristalização de falsas normalidades. Quero dizer que a puta é o Outro da mulher ideal, e um Outro do qual essa mulher ideal depende para existir. A prostituição instaura limites. Em nome do reconhecimento e da estima social, adquiridas somente com uma adesão (mais ou menos) pacífica às ficções da feminilidade, não devemos cruzar o limiar das aberrações.

Não é exagero dizer que as nossas práticas e produções culturais, nas suas mais diversas linguagens, foram em grande medida responsáveis por instaurar essas nocivas fronteiras. Nos séculos XX e XXI, essa tarefa caberia, sobretudo, ao cinema, uma importante tecnologia de gênero (De Lauretis, 2019) que produz, de forma bastante concreta, aquilo que seus discursos performativamente (Butler, 2016) nomeiam – como os sujeitos que serão considerados, dentro dos parâmetros restritos da norma de reconhecimento dominante, mulheres. Fato é que a prostituição nunca foi uma questão menor em nossa cultura audiovisual e as representações do cinema, como fizeram antes a literatura e o teatro, lastrearam e adensaram uma ordem social francamente putafóbica (Vergès, 2021).

A fantasia prostibular alimentou não apenas a produção ficcional (Villiers, 2017), como estimulou impulsos criativos no campo do documentário. Nessa instância, erigiu-se narrativas sobretudo vitimizadoras sobre as prostitutas – uma forte tradição desse território fílmico, como nos lembra Brian Winston (2011) –, comumente apresentadas como um tipo social aplainado, sem agência e consciência, incapaz de se rebelar diante de adversidades. Entrevistas de pendor confessional, retóricas de resgate, ímpetos domesticadores salvacionistas, voyeurismos – que acabam reforçando o que entendemos como tabu – e abordagens de cunho sociológico, que extenuam individualidades, costumam atrofiar compreensões sobre o mercado do sexo e sobre as pessoas que nele atuam⁴.

4. Para uma discussão mais aprofundada desses dispositivos documentais, ver: GUSMAN, Juliana. *As Mulheres da Boca e as mulheres do cinema: prostituição e feminismo no documentário brasileiro*.

Porém, no Brasil dos anos 1970 e 1980, realizadoras pioneiras do que se convencionou designar como um “cinema de mulheres” (Veiga, 2019) opuseram-se, conscientemente ou não, a essas formações discursivas. Deparando-se com as asperezas do meretrício, documentaristas tentaram instituir, com as putas, aquilo que Maria Galindo (2012) chama de “alianças insólitas” – uma proposta teórica que almeja a formação de corpo político heterogêneo, protagonizado por mulheres das quais, historicamente, fomos proibidas de nos aproximar.

Um arranjo específico de condições históricas e materiais motivou tais coalizões “hermanadas” (Galindo, 2016). Para além das influências de um já sedimentado cinema nacional engajado (Bernardet, 2003) e do barateamento dos equipamentos de filmagem, fato que instigou, como se sabe, diversas transformações estéticas e de linguagem no cinema mundial, algumas mulheres começaram a acessar os feminismos que se desenvolviam na América Latina e no Norte Global. Com as expatriações durante a ditadura militar (1964-1985), muitas militantes buscaram asilo em países como Cuba, Chile, Estados Unidos e França, onde cultivaram inspirações para a criação dos primeiros agrupamentos automeados feministas em nosso país.

A prostituição, no caso, foi um dos tópicos a aportar em nossas terras, onde, nesse mesmo momento, já testemunhávamos o despertar de um putativismo aguerrido e combativo. No final dos anos 1980, Gabriela Leite e Lourdes Barreto, matriarcas do movimento, fundaram a Rede Brasileira de Prostitutas após o primeiro e exitoso Encontro Nacional de Prostitutas, no Rio de Janeiro, iniciativa que reverberaria em diversas intervenções subsequentes (Olivar, 2012). Nesse primeiro momento, elas exigiram o reconhecimento de sua condição de cidadãs, cotidianamente negada pela repressão policial. Denunciavam, também, desigualdades de gênero e os estigmas em torno da epidemia da Aids – que abria caminho para a expansão do poder médico sobre seus corpos –, sem ignorar, no entanto, a luta democrática contra o regime militar. Se as relações históricas entre os feminismos e as trabalhadoras sexuais nunca foram brandas, por aqui, pelo menos nesse contexto singular e contra repressões mais amplas e imediatas, mulheres muito diferentes precisaram se unir. O cinema tornou-se, então, uma via promissora para concretizar encontros.

2. Prostituinto o documentário feminista

O chamado “cinema de mulheres”, que surge em um cenário de agitação política e entusiasmo artístico – motivado, principalmente, pela chegada das primeiras câmeras de vídeo no Brasil (Costa; Mesquita, 2023) –, passou a abordar questões, coletivas e subjetivas, até então reprimidas em nossa cultura audiovisual. Realizadoras pioneiras lograram evidenciar “o que seria o seu mundo nos bastidores da sociedade, pouco atrativo para as produções do cinema tradicional” (Veiga, 2019: 262). Foi especialmente no documentário de curta-metragem que figuras como Helena Solberg, Norma Bahia Pontes, Rita Moreira, Tetê Moraes, Ana Carolina, Jacira Melo,

Maria Luiza d'Aboim, Angela Freitas, Cida Aidar, Inês Castilho, Olga Futema, Vik Birkbeck, Eunice Gutman, Sandra Werneck, Lili Bandeira e Ana Maria Magalhães ambicionaram superar as “representações masculinas sobre as mulheres e de padrões do que é ser mulher” (Veiga, 2019: 262). O trabalho sexual insurgiria, inequivocamente, como uma preocupação central a essa produção.⁵

Helena Solberg, celebrada por seu pioneiro *A Entrevista*,⁶ de 1966, seria responsável por outras importantes inovações com *Simplemente Jenny* (1977), que tangencia, precursoramente, o meretrício. O documentário foi construído no interior do *International Women's Film Project*, coletivo encabeçado pela realizadora brasileira nos Estados Unidos, onde residia à época. Neste filme, Solberg continua explorando as inquietações que a preocupavam desde seu primeiro curta. Ela investiga as dificuldades enfrentadas rotineiramente por mulheres bolivianas inseridas em classes pauperizadas, cujo infortúnio é creditado às relações e influências colonialistas estabelecidas em seu país. Solberg chega a reproduzir a leitura de uma carta assinada por Américo Vespúcio que relata seu choque diante dos hábitos das mulheres nativas – o que nos faz lembrar da velha fantasia europeia, descrita por Federici (2017), responsável por espelhar território-continente e território-corpo, ambos invadidos e saqueados por exploradores supostamente “civilizados”.

Em determinado momento da obra, Solberg – que sempre marca sua presença em cena, opondo-se às dinâmicas elusivas comuns em documentários sobre prostituição – conversa com um grupo de meninas que de alguma forma vivenciou o meretrício. Ainda que o putativismo insista na separação entre a exploração de crianças e adolescentes e o trabalho sexual e que possamos problematizar esse viés convocado pelo filme, em nenhum momento Solberg parece sugerir que a prostituição seria

5. A relevância do trabalho sexual para o cinema de mulheres pode ser comprovada pelo gesto curatorial de dois importantes festivais de cinema que se voltaram, recentemente, para esse conjunto amplo de filmes. Na 27ª edição do Festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte, realizada em novembro de 2023, as pesquisadoras Cláudia Mesquita e Larissa Costa organizaram a Mostra Experimentações feministas: cinema, vídeo e democracia no Brasil (1970-1994), dedicando uma sessão especial à questão da prostituição. Três vídeos da Mostra, que iremos discutir mais adiante, apresentam esse recorte temático: *Mulheres da Boca* (Cida Aidar e Inês Castilho, 1981), *Beijo na Boca* (Jacira Melo, 1987) e *Amores de Rua* (Eunice Gutman, 1994). Ainda, a Mostra Manifestar o desejo: mulheres e dissidências no cinema latino-americano 1966-2021, realizada durante o 25º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, em outubro de 2023, demonstrou que o trabalho sexual também foi uma preocupação recorrente na produção de mulheres no cenário mais alargado da América Latina, trazendo filmes de diferentes geografias como *Um sueño como de colores* (Valeria Sarmiento, Chile, 1973); *Casa Particular* (Gloria Camiruaga, Chile, 1990); e *Luna de Almendra* (Rosamaría Álvarez Gil, Peru, 1990).

6. O filme reúne uma série de depoimentos de jovens de 19 a 27 anos, como nos informa o letreiro inicial, que comentam, com notáveis discordâncias, sobre questões que orbitam sua experiência cotidiana – como o matrimônio, por exemplo. Ele é tão premente que ganha destaque no plano visual: já que nenhuma personagem aceitou revelar a identidade, com receio de sofrer repreensões familiares, a diretora convidou sua cunhada, Glória Solberg, para encenar o dia de uma mulher que se prepara para seu próprio casamento. Segundo Karla Holanda (2015), a obra é atravessada por uma insolucionável ambiguidade ao tensionar falas que comprovavam tanto a alienação das jovens da classe média brasileira, quanto suas justificadas insatisfações com os papéis que lhes eram atribuídos. De qualquer forma, o filme apresentaria temáticas nunca antes trabalhadas no cinema nacional.

a causa dos flagelos de suas entrevistadas. De fato, a diretora recorre a algumas perguntas comuns aos confessionários documentais – indaga, por exemplo, sobre situações de desamparo que as conduziram à prostituição. Entretanto, elabora outras situações de tomada, distantes de composições espaciais que reforçam os aspectos “sombrios” ou “maculados” do ofício. A conversa se dá à luz do dia, em uma roda da qual Solberg também faz parte. Não a interessa escanear ou fragmentar com a câmera os corpos dessas meninas, como é possível observar em outras produções. O aparato está próximo, mas não é invasivo: estabelece em relação a todas as pessoas figuradas, prostitutas ou não, a mesma distância.

Na verdade, o argumento central do filme de Solberg – erigido por meio de um elaborado processo de montagem, que lida com uma variedade considerável de matérias de expressão – sustenta-se na crítica aos padrões de pureza e beleza que adentram a mentalidade boliviana por meio de estratégias embebidas da ideologia capitalista, colonial e patriarcal – inclusive, com o esteio das mídias. Desde sua abertura, o documentário, sarcasticamente, nos coloca diante de padrões de gênero inalcançáveis: uma modelo esguia e branca, pouco parecida com a maioria das mulheres bolivianas – que, na cena seguinte, serão mostradas, em salões de beleza, perseguindo os imaginários instituídos por ela –, dança ao som de uma canção que diz, infligindo ironias: “Eu era uma borboleta frágil que acreditava no amor. Era a garota selvagem que se jogou nos seus braços. Era uma sonhadora, sonhava com o amar. Sedenta de carinho, buscava proteção”. Se muitos discursos, inclusive do campo do cinema, reforçam a ideia da prostituta como uma mulher “que se vende”, no documentário de Solberg torna-se mercadoria a mulher que ajuda a propagar na televisão e nas capas das mais prestigiadas revistas os protótipos da feminilidade – o que é dito, explicitamente, pela *voz over*.

Jenny, a garota de 13 anos que empresta seu nome ao título do curta, mostra desenvoltura ao rejeitar comportamentos socialmente permitidos, afirmando sua fome por autonomia: verbaliza não pretender ser nada além do que ela própria. Para a personagem, não há sentença mais definidora do destino das mulheres do que as expectativas em torno do ser mãe e ser filha – a prostituição não está no seu horizonte de fatalidades. É, se muito, mais um fato demarcador de uma vida ordinária, ainda que provoque certos estigmas. Como outras personagens, demonstra um alto grau de consciência das relações desiguais de gênero, mesmo reproduzindo incoerências – como reconhecer, ao mesmo tempo, a hipocrisia da castidade feminina e seu possível valor. E para Solberg, é a precarização geral das atividades laborais – nas fábricas, nas colheitas, nas casas – que emagrece as possibilidades de se conquistar dignidade. As idealizações em torno do casamento continuam no foco de sua mira arguta, sempre empenhada em denunciar comportamentos hegemonicamente instituídos.



Fig. 1 e 2 – Na primeira imagem, a mulher ideal vende perigosas fantasias. Na segunda, Jenny fala à luz do dia – algo incomum em filmes sobre prostituição, nos quais se observa a predominância de uma iluminação baixa, escura, que corrobora com jogos pornográficos de ocultação e revelação (*Simplesmente Jenny*, 1977).

Outras diretoras, como Sandra Werneck (*Ritos de passagem*, 1979; e *Damas da noite*, 1987); Célia Resende (*Mangue*, 1979); Cida Aidar e Inês Castilho (*Mulheres da Boca*, 1981), Jacira Melo (*Beijo na boca*, 1987; e *Meninas*, 1989); e Eunice Gutman (*Amores de rua*, 1994) também voltariam suas lentes para as áridas cercanias das zonas prostibulares – só que agora, no Brasil –, com mais ou menos afinidade em relação às proposições colocadas pelo então emergente movimento organizado de prostitutas. Suas alianças insólitas, ainda que bem-intencionadas, não se estabeleceram uniformemente e sem atritos, e as diferenças entre cineastas e putas tensionaram essas variadas evidências filmicas.

Os filmes de Sandra Werneck e pelo menos um dos vídeos de Jacira Melo,⁷ por exemplo, recorrem a certos enquadramentos dominantes. *Damas da noite* (1987), de Werneck, associa insistentemente a prostituição ao universo do crime – dos pequenos delitos, como furtos, ao estupro e o consumo de drogas – tal qual acontece em outros trabalhos ficcionais da diretora – como *Sonhos roubados*⁸ (2009), para citarmos um. A diretora prioriza, assim como Solberg em *Simplesmente Jenny*, a representação de jovens meninas em cenários prostibulares, não delimitando fronteiras entre trabalho e exploração. Porém, ao contrário de Solberg, Werneck opta por um eixo de análise social que sugere a prostituição como a grande força propulsora da degradação pessoal que ela busca retratar. A realizadora articula situações estrategicamente encenadas por uma atriz com depoimentos que reforçam estigmas: não só as perguntas se limitam a escavar confessionalmente as trágicas motivações que conduziriam as personagens ao meretrício, como o próprio manejo da câmera sugere intromissões. Ela está sempre muito próxima das entrevistadas, recortando-as em seus limites como se instituisse uma investigação minuciosa, microscópica, médica,

7. Não conseguimos acessos aos filmes *Ritos de passagem* (1979), de Sandra Werneck.

8. Na trama, as adolescentes Daiane (Amanda Diniz), Sabrina (Kika Frias) e Jéssica (Nanda Costa) recorrem ao sexo pago para saciar desejos de consumo pouco tateáveis para moradoras de uma favela carioca. Em verdade, a prostituição passaria a se tornar, no cinema nacional, um frequente fator demonstrativo do empobrecimento urbano.

de um corpo estranho; apesar de impedir uma identificação plena das jovens – o que pode ser lido tanto como um gesto de cuidado e preservação, como uma escolha ratificadora dos tabus que elas conjuram –, tal abocamento nos leva a crer que, mesmo com alguma indistinção, conseguiremos mergulhar, sem censuras, em suas intimidades (sexuais).

Meninas (1989), de Melo, realiza uma operação similar, buscando evidenciar sonhos frustrados e extrair informações sobre os hábitos peculiares e as dinâmicas dos programas de suas personagens – pretende-se compreender os significados que as garotas atribuem à virgindade, como manejam o uso preservativos e como lidam com presumíveis perigos. A analogia à criminalidade fica por conta, principalmente, de uma série fotografias das jovens – que se posicionam de frente e de perfil para as lentes da diretora – evocadoras dos registros policiais feitos em suas costumeiras apreensões. Melo também recorre, no início do documentário, a uma câmera pornovoyeurista, que observa de longe as interações entre prostitutas e clientes, utilizando o contraste do plano sonoro – *La Vie en Rose*, de Édith Piaf – para reiterar as dissonâncias entre aquilo que se escuta – o elogio ao amor romântico – e aquilo que se vê – a denúncia do amor venal. Aliás, toda a trilha direciona recepcionamentos: “não há saídas, só ruas, viadutos e avenidas”, sentencia a letra de Itamar Assumpção, que arremata o documentário.



Fig. 3, 4, 5 e 6 – As fotografias que ecoam registros fotográficos policiais, ensejando aproximações imagéticas da prostituição com o mundo do crime, sem que haja qualquer tensionamento crítico dessa relação (*Meninas*, 1989).

A ruptura com os padrões de representação dominantes se faria mais evidente no documentário anterior de Melo, *Beijo na boca* (1987), e nos trabalhos coetâneos de Célia Resende, Inês Castilho, Cida Aidar e Eunice Gutman. *Mangue*, dirigido por Resende, tem como ponto de partida a delação dos abusos policiais e das autoridades municipais da cidade do Rio de Janeiro: a prefeitura, durante a realização do filme, em 1979, pretendia extinguir a zona de prostituição. As mulheres que lá trabalhavam, escutadas em *off*, defendem sua permanência no local e até mesmo a necessidade de investimentos públicos, haja vista que exercem uma atividade que consideram essencial. Centrado em depoimentos, o documentário favorece enunciações altivas: uma das personagens afirma que escolheu trabalhar como prostituta e que não havia nada pior do que servir madames. As chamadas virtudes das donas do lar são ridicularizadas: para as putas, casar por interesse não é tão diferente do que transar por dinheiro. Chegam a falar sobre a dinâmica dos programas – algo que sempre motiva a curiosidade de realizadores e realizadoras – mas não para expor excêntricas; exaltam seu total controle das práticas laborais e expõem a fragilidade de seus clientes, afrontando ilusões sobre virilidades imbatíveis.

Resende consegue adentrar com bastante naturalidade na estrutura prostibular do *Mangue*, o que sugere uma cumplicidade de qualidades bem específicas com as pessoas que lhe permitiram estar ali, registrando-as em momentos corriqueiros, banais. Não que, às vezes, a sua câmera não aluda a voyeurismos; porém, mesmo quando ela está colocada à distância, as reações – algumas provocativas e debochadas – das prostitutas enquadradas pelo equipamento – que evidenciam sua presença – quebram o fluxo desse tipo de prazer visual. O mesmo acontece quando o foco recai sobre o corpo das mulheres: aparentes tentativas de fragmentação são ressignificadas por meretrizes que começam a jogar, inventivamente, com as possibilidades de se mostrar e ser vista, reconduzindo a fluidez da imagem.

Algo semelhante acontece em *Mulheres da Boca*.⁹ Em uma das mais memoráveis cenas da obra, uma das prostitutas aparenta manipular o aparato cinematográfico enquanto dança, afrontosamente, no meio da rua. Ela se aproveita da presença e da cumplicidade da equipe de gravação, que acompanha seus movimentos, para

9. Nos últimos anos, o curta foi resgatado por mostras e festivais empenhados em advogar sua centralidade para a história do documentarismo feminino e feminista do Brasil. Ele fez parte, por exemplo, dos Programas Especiais do 20º Curta Kinoforum, em 2009. Em 2012, integrou uma edição da mostra Curta Cinemateca sobre o cinema marginal e o cinema da Boca. Em 2018, foi exibido no Cineclubes das Outras e, em 2017, na Mostra de Cinema de Ouro Preto, em uma sessão dedicada “a obras pioneiras feitas por mulheres”, junto com *A Entrevista* (1966), de Helena Solberg, e *Rosae Rosa* (1968), de Rosa Maria Antuña. Em março de 2022, foi um dos documentários escolhidos para compor a mostra nova-iorquina *Mulheres: uma outra história – five films on female labour*. Em 2023, integrou a Mostra Experimentações Feministas: cinema, vídeo e democracia no Brasil (1970-1994). A obra também tem circulado largamente na Internet, em festivais virtuais como o Curtaflix, realizado em 2021, e, também, no Youtube, onde contabiliza mais de 300 mil visualizações. Diante das justas celebrações que orbitam *Mulheres da Boca*, dedicamo-nos a uma análise mais detalhada de seus aspectos discursivos em: GUSMAN, Juliana. As mulheres da Boca e as mulheres do cinema: prostituição e feminismo no documentário brasileiro. *Doc-Online: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.33, pp. 102-120, 2023.

propor os seus próprios termos de aparecimento. A personagem quer ser vista e, na consecução de sua vontade, escolhe mostrar-se feliz e em liberdade, fissurando expectativas espetatoriais.



Fig. 7 e 8 – A personagem dança com a câmera (*Mulheres da Boca*, 1981).

Obviamente, assim como *Mangue*, o filme de Aida e Castilho se investe de dispositivos documentais que poderiam resultar em representações estereotipadas. Por exemplo, opta-se por uma abordagem preponderantemente observativa, que sugere alguma pretensão por um tipo de imparcialidade, em geral, problemático. Talvez pela inserção prévia das diretoras no campo jornalístico, ou pelas influências da tradição documental sociológica já tonificada no país, o curta raramente deixa entrever os rastros das suas mediações – escolha que frequentemente recai em uma comprovação quase irrefutável da realidade construída diegeticamente. No caso de *Mulheres da Boca*, as prostitutas, que não têm lugar de fala, podem aparecer como tipo social pouco audacioso, já que seu silêncio serve de alegoria para a opressão que (presumivelmente) suportam no cotidiano da zona – ainda que possamos questionar se as relações frisadas pela obra, com os cafetões e cafetinas, são de fato as mais incômodas ou prejudiciais. A escolha narrativa de não escutar as meretrizes abertamente, priorizando a conversa com seus supostos exploradores, também acaba aprofundando emudecimentos. Ainda reféns das ideologias do resgate, as cineastas não enquadram as profissionais do sexo como agentes de mudança social.

Não obstante, as meretrizes não são completamente negativizadas. Ao final do curta, escutamos uma fala sobre suas desavenças com policiais que, embora descorporificada – a entrevistada não aparece na imagem –, sintetiza importantes questões que já percorriam as trincheiras do putativismo:

A revolta é ficar três, quatro dias naquele chiqueiro, naquela imundice, sendo tratada como animal, falou? Como porco. Que lá a gente não é vista como gente, é vista como animal, falou? Essa é minha revolta. Que lá, os homem não encara a gente como mulher. Aqui na rua eles vê a gente como mulher, aqui dentro eles não vê a gente como mulher. É o que eu falei pro delegado, falei: fala aí doutor, o que eu tô fazendo aqui? Que artigo que eu tô? (*Mulheres da Boca*, 1981).

Na única fala indicial de uma prostituta em *Mulheres da Boca*, reposiciona-se, longe de entonações confessionais, as violências do Estado repressor como perpetradoras das mais duras abjeções. São as ações institucionalizadas, e não os hábitos de clientes ou cafetões – como o próprio filme parecia, até então, sugerir – as responsáveis pelas consternações mais pungentes. A despeito das assimetrias que assinalam as relações prostitutivas no cotidiano da zona, é fora dela que o estigma se faz valer.

Além disso, nas pequenas fendas narrativas, esboça-se novos modos de imaginar as experiências prostitutivas, tornadas, pelo filme, menos estrangeiras e aterradoras. O documentário nos lembra que há mais afinidades entre feminilidades diversas do que podemos supor. Em entrevista para a revista *Geni*, Inês Castilho – que havia colaborado com um dos mais importantes e longevos jornais da imprensa alternativa do país, o *Mulherio* (1981-1988) – relata os sustentáculos políticos e teóricos que motivaram a feitura do documentário. Junto com Aidar, Castilho pretendia dismantelar a dicotomia entre a “santa” e a “puta” que empobrecia e enclausurava as possibilidades de ser e estar no mundo como mulher. As diretoras aspiravam, ao que parece, a desmistificar a prostituição e humanizar as prostitutas. Há outro tipo de disposição no momento da tomada, talvez menos calçada no desejo de descobrir exotismos, do que no de propor aproximações entre as mulheres da Boca e as mulheres do cinema. Embora se investigue alteridades, busca-se avistar semelhanças.

A obra se inicia, na verdade, contra-ideologicamente, explicitando esses desejos: embrenhada no mar de anônimos que circulam incessantemente pela Boca do Lixo, a câmera tenta se fixar, por alguns instantes, nos rostos das mulheres que compõem a multidão. Algumas são tímidas, outras sorridentes e até curiosas. Três ou quatro retribuem o olhar em tom de provocação e desafio. Nesta sequência, não é possível avaliar se todas essas figuras, que já despertam algum nível de reflexividade sobre os impactos do ato de filmar, são trabalhadoras do sexo. Essa indistinção enseja as aproximações colocadas nas dimensões produtivas (e feministas) do filme: a separação entre as “putas”, abjetas, e “as outras”, normais, se torna difusa e, eventualmente, irrelevante. Talvez, somente o acaso as diferencie, como aventa a trilha de Yoko Ono, que se sobrepõe às imagens: “It happened at a time of my life when I least expected.”¹⁰

10. Isso aconteceu no momento da minha vida em que eu menos esperava”. Tradução nossa.



Figuras 9, 10, 11 e 12: Da indiferença ao enfrentamento: as várias formas de jogar com a câmera (*Mulheres da Boca*, 1981).

Em *Beijo na boca* (1987), Jacira Melo parte de uma estrutura visual confluyente, perscrutando fluxos confusos e ordinários de trabalhadores e trabalhadoras no coração da cidade – e infere-se, aqui, que as prostitutas são percebidas menos como símbolo de uma decadência urbana, como é frequente nas práticas documentais, e mais como parte dessa densa massa proletária que luta e labuta todos os dias. Ainda que possamos identificar enquadramentos iconográficos dominantes – como aquele que percorre e escrutina o corpo das mulheres de cima a baixo – e inferir que algumas perguntas formuladas pela diretora (sempre eclipsadas pela montagem) retomem questionamentos comuns às dinâmicas confessionais presentes em documentários mais hegemônicos – como indagações sobre preferências sexuais, expectativas (presumivelmente frustradas) em torno do amor romântico, uso de drogas, criminalidade e sobre (a ausência de) sonhos ou ânimos prospectivos –, as meretrizes falam por si e conseguem verbalizar autonomias. A Boca do Lixo é perigosa, mas “ao mesmo tempo é 100% joia”, garante uma das interlocutoras.

Esses depoimentos, ademais, são colhidos – de maneira semelhante àquela inaugurada por *Simplesmente Jenny* – à luz do dia, em bares e ruas que, mesmo ressoando imaginários prostibulares, rasuram expectativas em torno de cenários soturnos, sombrios, que dramatizam experiências suscitadas pelo trabalho sexual. Espelhando as ambiências, as personagens, solares, tratam seu ofício com naturalidade, reconhecendo contradições e enaltecendo algumas inesperadas vantagens.

Na prostituição, encontram o sustento familiar e a independência financeira e, vez ou outra e com sorte, até uma boa transa. Se dizem, os outros, que essas mulheres são loucas por pensarem assim, tal qual anuncia a balada de Rita Lee e Arnaldo Baptista, que amarra o fio argumentativo da obra, *Beijo na Boca* parece demonstrar que não há nada de insano em suas táticas, por vezes duras, por outras, prazerosas, de subsistência.

Em uma cena de corte ficcional, alude-se à truculência da polícia, também tematizada em *Mangue* e *Mulheres da Boca*: com um elaborado manejo da montagem, uma das garotas simula uma perseguição que encontra ecos bastante concretos nas cercanias da zona. O filme de Melo é mais uma produção que se atenta, dessa maneira, para uma das principais pautas levantadas pelas putas militantes, que começaram a se articular no início dos anos 1980, justamente, para resistir a esse tipo de assédio. Essa e outras demandas ganhariam ressonância maior, porém, em *Amores de Rua*,¹¹ que não deixa dúvidas sobre suas afinidades e intenções políticas.

No prólogo, o documentário de Gutman acaba reiterando visualidades relativamente desgastadas: observa-se mulheres se debruçando em janelas de carros, à noite, em busca de clientes, perscrutadas pelo olhar maquínico da realizadora (cuja presença é sempre discreta, invisível), posicionada, voyeuristicamente, a certa distância do desenrolar das aliciações – cenas que se repetem em algumas transições entre os vários depoimentos que dão corpo ao filme.¹² A despeito dos clichês visuais, somos intercedidas por testemunhos incomuns: a primeira entrevistada é ninguém menos que uma jovem e sorridente Gabriela Leite. À sua voz, somam-se as de Eurídice Coelho, presidente da Associação de Prostitutas do Rio de Janeiro, e de Doroth de Castro, companheira de Leite no coletivo Davida.¹³

O plano verbal ganha força em um filme que admite a manifestação de discursos militantes. Apesar de apresentar uma abordagem formal aparentemente convencional, centrada em depoimentos – elemento também recorrente em seus antecessores, mesmo naqueles que recorrem a outras estratégias documentais – *Amores de rua* consegue instituir notáveis rupturas nos imaginários prostibulares. E não

11. Há um outro vídeo, *Fala, mulher da vida*, de 1987, que apresenta um recorte e uma abordagem formal semelhante a *Amores de rua*. Produzido pelo Instituto de Estudos da Religião, o Iser, o curta se dedica a entrevistar praticamente as mesmas personagens presentes no filme de Eunice Gutman, sobretudo aquelas que estavam à frente das mobilizações que inauguraram o movimento brasileiro de prostitutas – seu título, inclusive, remete às palavras de ordem que marcaram o primeiro encontro das putativistas, no Rio de Janeiro. Apesar de não ser uma produção creditada a uma realizadora que reivindica filiações aos movimentos feministas da época, trata-se de um importante registro da militância das trabalhadoras do sexo. *Fala, mulher da vida* também integrou a mostra Experimentações Feministas no Fórumdoc.bh em 2024, na sessão intitulada “Lutas”.

12. A diretora também se utiliza, na montagem, de trechos de *Mangue*, de Célia Resende, para fazer essas passagens. Sem dúvida, como já discutido, trata-se de imagens mais interessantes do ponto de vista da superação de representações hegemônicas.

13. Outras prostitutas também são entrevistadas, porém não creditadas – talvez por desejo próprio, talvez por uma opção da direção em nomear apenas as representantes de movimentos organizados. Seja como for, seus depoimentos também são, majoritariamente, assertivos.

podemos esquecer que, dentro dos nossos (hierárquicos) padrões de normalidade, escutar garotas de programa, sobretudo aquelas que fraturam estereótipos, ainda é um gesto excepcional.

Essas mulheres discorrem sobre a hipocrisia da sociedade monogâmica, sobre impossibilidade da plena expressão da sexualidade, sobre papéis de gênero muito bem definidos que, inevitavelmente, produzem suas próprias violações: “Se você tem leis muito sérias e específicas, você tem que ter a transgressão. Então nós somos transgressão: a prostituta é transgressão (na sociedade atual), travesti é, michê também é, amante também – mas já entrando quase para o normal, né?”, argumenta Gabriela, plenamente consciente – e plenamente confortável – de ocupar o difícil, mas potencialmente transformador, lugar das monstruosidades *queer*. A Aids também aparece como tema e, aqui, as prostitutas colocam-se como as agentes de prevenção e conscientização que sempre foram, a despeito da ideologia higienista burguesa que as classificou historicamente como vetores de insalubridades. O estigma, inimigo maior, não é esquecido por elas, que advogam seu status de profissional – assim como a modificação do código penal para que a cafetina passe a se portar como uma patroa qualquer; pelo menos assim, as relações laborais seriam mais claras. Ainda na defesa do sexo como trabalho, Doroth se diz vocacionada para o ofício que lhe garante uma vida confortável – e ela, assim como suas colegas, não se contenta com menos que isso. Eurídice, em seu turno, enterra imaginários fatalistas e afirma seu lugar inestimável no trabalho de reprodução social:

Se vocês esperam que eu vou falar que por ser prostituta eu sou uma coitadinha, uma infeliz, uma miserável, não esperem isso de mim. Para mim, eu tive positivities, consegui educar meu filho, consegui ter minhas casas, consegui ter meu dinheirozinho pra na hora que eu morrer não enterrar como indigente. Eu sou parte do desenvolvimento deste município, deste estado e até do país. Eu gerei filho pra servir à pátria. (*Amores de rua*, 1994).

Em *Amores de rua*, exalta-se ousadias sumarizadas em uma curiosa passagem metonímica: avista-se uma prostituta pequena e franzina em rixa física com um homem na zona. Apesar do pouco tamanho, sobra-lhe bravura: sem arriar, sai vitoriosa do conflito.

3. Putas de todo mundo, uni-vos!

Na contenda com as expectativas e normas de gênero que recebiam comportamentos almejados, algumas mulheres que se viram como alvo preferencial dessas diretrizes – pois poderiam ser mais facilmente acomodadas em seus parâmetros – recorreram, com o auxílio do cinema, a possíveis aliadas que, por causa de sua condição subalterna e supostamente inadequada – algo que lhes conferia um papel transgressor, ainda que às custas de graves perigos – poderiam ajudá-las a localizar

e alargar rupturas. Os documentários feministas, engendrados pelas urgências dos anos 1970, 1980 e 1990, permitiram, mesmo com certas limitações ou equívocos representacionais, o aparecimento de um grupo que tem muito a contribuir com a autonomia e a transformação de todas nós, apesar de históricas, insistentes e injustas vitimizações.

São as putas que assumiram e assumem a importância de se recuperar o prazer e o corpo como territórios de luta e resistência, sem nos deixar esquecer das contradições de um desejo forjado por relações capitalistas. Para não cairmos na armadilha, denunciada por Federici (2023), de simplesmente exaltarmos falsas liberdades com a intensificação do nosso trabalho sexual (sobretudo o não remunerado), é preciso, antes de mais nada, identificá-lo como tal. Entender que sexo é trabalho é o primeiro passo para começarmos a imaginar formas mais radicais de emancipar desejos. O cinema de mulheres constituído nas décadas mais positivamente turbulentas do século passado parece ter identificado práticas e conhecimentos empunçados inestimáveis aos seus propósitos políticos.

Essas alianças iriam, porém, começar a rarear. Com o fim da ditadura militar, em meados dos anos 1980, os pactos até então fundamentais para se instituir enfrentamentos mais eficientes contra a repressão foram se tornando obsoletos; ao mesmo tempo, outras vertentes de explicação do fenômeno da prostituição, não tão alinhadas às proposições do putativismo, estimularam a corrosão dos elos remanescentes entre feministas e trabalhadoras sexuais. O cinema pareceu responder a essas novas configurações: o aparecimento digno (ou menos estereotipado) das prostitutas se tornou mais disperso e passou a coabitar espaços midiáticos inflacionados por outras formações discursivas.

Por isso, tentamos, com esse artigo, mapear o arquivo audiovisual de um saber potencialmente libertário, para que as lutas e as produções culturais do nosso tempo não se esqueçam de que se as prostitutas foram propositalmente figuradas, pelos discursos do poder capitalista, racista e cishetero-patriarcal, como entidades femininamente repulsivas, são essas mesmas sujeitas que empunham as armas que poderão, talvez, lhe trazer a morte¹⁴. Concordamos com Silvia Federici quando a autora defende que nossas batalhas devem começar “pela reapropriação de nosso corpo, a revalorização e a redescoberta de sua capacidade de resistência, a expansão e a celebração de seus poderes, individuais e coletivos” (Federici, 2023: 166). O gozo é uma arma de disputa, e ninguém melhor do que as putas para desbravar os caminhos de sua livre eclosão.

14. Uma referência ao *Manifesto Comunista* de Marx e Engels.

Referências bibliográficas

- Butler, J. (2016). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.
- Costa, L.; Mesquita, C. (2023). Encontros entre feminismos e o audiovisual no Brasil em redemocratização. *Catálogo do 27º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte – Fórumdoc.bh*.
- Creed, B. (2007). *The monstrous feminine: film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- De Lauretis, T. (2019). A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Bazar do Tempo, 121-155.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Elefante.
- Federici, S. (2023). *Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo*. Elefante.
- Galindo, M. (2012) Cara de Puta. *Eco-pós*, 24(1), 1-10.
- Galindo, M. (2016). Entrevista da vez: Maria Galindo. [Entrevista concedida a] Alana Moraes, Mariana Patrício e Tatiana Roque. *Revista DR* (3). Disponível em: <https://revistadr.com.br/posts/maria-galindo/>. Acesso em 16 jan. 2024.
- Gusman, J. (2023). As mulheres da Boca e as mulheres do cinema: prostituição e feminismo no documentário brasileiro. *Doc-Online: Revista Digital de Cinema Documentário*, 33, 102-120.
- Holanda, K. (2015). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação*, 42(44), 339-558.
- Lira, R. (2017). *Dicionário crítico: puta*. Cultura e Barbárie.
- Marx, K.; Engels, F. (2017). *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo.
- Olivar, J. (2012). Prostituição feminina e direitos sexuais...diálogos possíveis: *Sexualidad, salud y sociedade*, 11, 88-121.
- Piscitelle, A. (2012). Feminismos e prostituição no Brasil: uma leitura a partir da antropologia feminista. *Cuadernos de Antropologia Social*, 36, 11-31.
- Roberts, N. (1998). *As prostitutas na história*. Rosa dos Tempos.
- Stam, R. (2006). *Introdução à teoria do cinema*. Papirus.
- Veiga, A. (2019). Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In: HOLLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Numa.
- Vergès, F. (2021). *Uma teoria feminista da violência: por uma política antirracista da proteção*. Ubu Editora.
- Villiers, N. (2017). *Sexography: Sex Work in Documentary*. University of Minnesota Press.
- Winston, B. (2011). A tradição da vítima no documentário griersoniano. In: Penafria, M. (Org.). *Tradição e Reflexões: Contributos para a teoria e estética do documentário*. livros Labcom, pp. 58-81.

Filmografia

- A entrevista* (1966), de Helena Solberg.
Amores de rua (1994), de Eunice Gutman.
Beijo na boca (1987), de Jacira Melo.
Damas da noite (1987), de Sandra Werneck.
Fala, mulher da vida (19887), de Iser vídeos.
Mangue (1979), de Célia Resende.
Meninas (1989), de Jacira Melo.
Mulheres da Boca (1981), de Cida Aidar e Inês Castilho.
Ritos de passagem (1979), de Sandra Werneck.
Rosae Rosa (1968), de Rosa Maria Antuña.
Simplesmente Jenny (1977), de Helena Solberg.
Sonhos roubados (2009), de Sandra Werneck.

A obra de Edileuza Penha de Souza: uma análise de *Mulheres de Barro* (2014) e *Filhas de Lavadeiras* (2019)

Carolinne Mendes da Silva*

Renata Melo Barbosa do Nascimento**

Resumo: Esse artigo pretende investigar dois curtas documentários da cineasta Edileuza Penha de Souza enquanto objetos culturais em suas relações com os feminismos negros: *Mulheres de Barro* (2014) e *Filhas de Lavadeiras* (2019). A análise comparada entre os filmes permite refletir sobre como a diretora aborda as intersecções entre as opressões de raça, gênero e classe e como impacta em diferentes subjetividades dessas mulheres negras, dando sentido e protagonismo em suas vidas.

Palavras-chave: documentário brasileiro; curta-metragem; diretoras negras; feminismos negros; mulheres negras.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo investigar dos cortometrajes documentales de la cineasta Edileuza Penha de Souza como objetos culturales en sus relaciones con los feminismos negros: *Mulheres de Barro* (2014) y *Filhas de Lavadeiras* (2019). El análisis comparativo entre las películas permite reflexionar sobre cómo la directora aborda las intersecciones entre las opresiones de raza, género y clase, y cómo impacta en diferentes subjetividades de estas mujeres negras, dándoles sentido y protagonismo en sus vidas.

Palabras clave: documental brasileño; cortometraje; directores negros; feminismos negros; mujeres negras.

Abstract: This article intends to investigate two short documentaries by filmmaker Edileuza Penha de Souza as cultural objects in their relations with black feminisms: *Mulheres de Barro* (2014) and *Filhas de Lavadeiras* (2019). The comparative analysis between the films allows us to reflect on how the director addresses the intersections between race, gender and class oppression and how it impacts the different subjectivities of these black women, giving meaning and protagonism to their lives.

Keywords: Brazilian documentary; short film; black directors; black feminisms; black women.

* Prefeitura Municipal de São Paulo, Divisão de Currículo, Núcleo de Educação para as Relações Étnico-Raciais. 04037-004, São Paulo, Brasil. E-mail: carolinne.silva@alumni.usp.br

** Universidade de Brasília (UnB), Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares, Grupo de Pesquisa História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação (USP, CNPq), AMANDLA - Grupo de estudo, pesquisa e extensão: políticas públicas sobre gênero, raça/etnia, desenvolvimento e territorialidade (UNILAB, CNPq). 71909-180, Brasília, Brasil. E-mail: rmbnascim@gmail.com

Artigo escrito a convite da editora do Dossier Temático.

Résumé : Cet article entend étudier deux courts documentaires de la cinéaste Edileuza Penha de Souza en tant qu'objets culturels dans leurs relations avec les féminismes noirs : *Mulheres de Barro* (2014) et *Filhas de Lavadeiras* (2019). L'analyse comparative entre les films nous permet de réfléchir sur la façon dont le réalisateur aborde les intersections entre l'oppression de race, de genre et de classe et son impact sur les différentes subjectivités de ces femmes noires, donnant un sens et un rôle principal à leur vie.

Mots-clés : documentaire brésilien ; court métrage ; réalisateurs noirs ; féminismes noirs ; femmes noires.

Mulheres de Barro

Mulheres de Barro (2014), é um curta-documentário, composto por relatos de mulheres que vivem do ofício de paneleiras de Goiabeiras, município de Vitória – ES, cujos nomes são: Elizete Salles dos Santos (79 anos), Gerci Alves Correia (66 anos), Ilza dos Santos Barbosa (75 anos), Isabel Corrêa Campos (66 anos), Jamilda Alves Rodrigues Bento (50 anos), Jenette Alves da Silva (76 anos), Ladinha - Lady Gomes Ribeiro (65 anos), Maria Cirino dos Santos (57 anos), Gracinha - Maria Sales (63 anos), Tereza Barbosa dos Santos (72 anos), Valdelicis Sales de Souza (66 anos); que nos brindam com a força e a destreza com que a vida moldou os destinos e afetos dessas mulheres. O curta ganhou prêmio de melhor montagem no Festival de Avanca em Portugal no ano de 2015.

Primeiramente, antes de nos aprofundar na análise do curta, importante ressaltar que em 20 de dezembro de 2002, o ofício das Paneleiras de Goiabeiras, foi o primeiro bem cultural inscrito no Livro de Registro dos Saberes do Instituto do Patrimônio e Artístico Nacional - IPHAN. O referido Registro foi feito a pedido da Associação das Paneleiras de Goiabeiras e pela Secretaria Municipal de Cultura de Vitória, Espírito Santo. Salientando que a fabricação de panelas de barro em Goiabeiras Velha é uma atividade feminina, saber repassado de mãe para filha por várias gerações, meio de vida este, que proporciona a manutenção e construção de suas histórias. Goiabeiras Velha é uma território de origem “afro-ameríndia, onde estão centradas as brincadeiras de boi, blocos carnavalescos, mascarados de carnaval, fogueiras de São João, etc. e as paneleiras e Banda de Congo Panela de Barro” (Souza, 2013 : 139).

O que vemos nas imagens do curta-metragem é a sensibilidade na abordagem de Edileuza Penha de Souza, que habilmente consegue captar o protagonismo dessas mulheres, através de seus ofícios de paneleiras, permeado com as canções dessas também congueiras, que contam suas histórias ao se debruçar nos fazeres com o barro.

O curta *Mulheres de Barro*, 2014, é resultado da pesquisa de doutorado defendida em 2013 na UnB¹, em que mulheres negras se apresentam como protagonistas

1. Souza, Edileuza Penha de Souza. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Educação da UnB. Brasília, 2013.

a partir de narrativas de amor, afeto e identidade. Lembrando que historicamente, as trajetórias de mulheres negras, são registradas a partir de dores e desencontros, numa flagrante invisibilidade na história oficial, mas que no curta documentário em questão, prevalece o amor e a valorização dessas mulheres.

Edileuza nos mostra narrativas de mulheres que têm como fios condutores o barro e suas derivadas panelas que dão sentido às suas trajetórias e histórias. A cineasta e pesquisadora nos lembra que “[...] o cinema é uma das artes que pode transformar a realidade em interpretações, de modo que essa representação do real possa estar em todas as palavras, em todas as coisas” (Souza, 2013 : 85).

Vemos nas primeiras imagens o destaque nas mãos dessas mulheres a fazer as panelas, moldando o barro e cantando, uma de suas canções:

Oh, rosa, rosa amarela
Oh, rosa amarela eu sou

Eu sou a rosa amarela
Rosa branca é meu amor

Voz mandaste o amarelo
Pensando que eu desprezou

O amarelo é que eu quero
Pois o verde campo dá

Oh, rosa, rosa amarela
Oh, rosa amarela eu sou

Eu sou a rosa amarela
Rosa branca é meu amor

Oh, rosa, rosa amarela
Oh, rosa amarela eu sou

Eu sou a rosa amarela
Rosa branca é meu amor

Minha mãe chorando disse
Soluçando prometeu

Que a morte me matar
Você tinha que ser meu

Oh, rosa, rosa amarela
Oh, rosa amarela eu sou

Eu sou a rosa amarela
Rosa branca é meu amor.

A música dá o tom das narrativas. Ela está presente na vida dessas mulheres, portanto, na primeira parte do curta, elas relatam detalhes de seus fazeres e aprendizados, destacando os ensinamentos que receberam de suas mães, madrinhas, sogras, etc. Trata-se da importância do ofício para a existência material, como o pagamento de aluguel ou construção de suas próprias casas, abrindo possibilidades, sentidos em suas vidas e independência financeira.

Na construção do curta, é muito presente a importância do registro das subjetividades dessas mulheres, bem aos moldes do que nos foi pontuado por intelectuais como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, bell hooks ou Patrícia Hill Collins, que valorizam nossos protagonismos e nossas variadas formas de resistências; ao trazerem conceitos como o “olhar opositor” e desafiam as imagens de controle, sempre carregadas de estereótipos e representações negativas.

Edileuza consegue trazer nas imagens relatos de amor, que ela mesma provoca nessas mulheres, acessando memórias por vezes adormecidas. Vemos uma profusão de narrativas que remetem a amores possíveis e não efetivados, num tempo e num espaço de um Brasil amplo, num determinado território do estado do Espírito Santo, que nos desafia a questionar e conhecer costumes que envolvem mulheres negras num determinado recorte geográfico do século XX, longe das narrativas eternizadas de uma literatura ou historiografia romantizada e/ou contada por vozes outras - brancas e masculinas.

Vale lembrar que para as mulheres negras e indígenas, o amor foi negado, pois dentro de uma perspectiva de construção racista e patriarcal, era um sentimento naturalizado para as mulheres brancas, dentro de uma lógica hierarquizada dos afetos na qual os homens brancos era o ideal a ser almejado. Destacando que “homens mentem para agradar às mães e depois às mulheres. Mentir e se dar bem é um traço da masculinidade patriarcal. Meninos e homens são encorajados a todo momento a fazer o que for preciso para manter sua posição de controle” (hooks, 2021 : 13).

O que sempre sobrava para as mulheres negras era um grande repertório de dores, decepções e violências, mas Edileuza Penha de Souza, consegue extrair dessas

mulheres narrativas de afetos e amores possíveis, na contramão do que historicamente foi naturalizado. Sem negar que determinadas violências permaneciam nessas relações, o intuito era não focar uma (re)vitimização e sim dar centralidade a essas mulheres negras. Isso nos faz compreender quando bell hooks afirma que,

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito - a voz liberta. (hooks, 2019, pp. 38-40).

Como as falas e as canções dão o tom das narrativas, vivências, amores e afetos, a esperança na vida e no amor aparecem nas imagens finais dessas mulheres, representadas nas canções e num protagonismo inegável de sensibilidade apresentadas nas imagens finais.



(Fig. 1)

Filhas de Lavadeiras

Filhas de Lavadeiras é um curta-metragem documentário de 2019, dirigido por Edileuza Penha de Souza. O filme ganhou, em 2020, o prêmio de melhor curta-documentário da 25ª edição do Festival É Tudo Verdade e foi eleito, em 2021, melhor filme pelo Grande Prêmio do Cinema Brasileiro na categoria melhor curta-documentário.

A narrativa se organiza em torno de entrevistas com mulheres negras que falam sobre a maneira como suas mães – lavadeiras, trabalhadoras domésticas – as incentivaram a estudar e fizeram de tudo para lhes garantir um destino diferente, que rompesse com esse ciclo do lugar social esperado para mulheres negras. Em alguns momentos, mãe e filha são entrevistadas lado a lado.

Para fins de análise, reconhecemos no filme uma possível divisão em um prólogo e duas partes principais – uma dedicada às falas sobre a infância das filhas de lavadeiras, outra mais propriamente ao tema da educação como mecanismo de mudança – e um epílogo. No prólogo, vemos imagens que parecem ser de arquivo,² um registro diferente do restante, com a tela em formato quadrado e as imagens em tonalidade sépia. Vemos diferentes tomadas de mulheres lavando roupas na beira de um rio. Nas imagens mais abertas, observamos a vegetação em volta, a ambientação é rural, vemos que crianças e até um cachorro acompanham as lavanderias. A imagem mais próxima é um plano fechado das mãos esfregando a roupa, com um movimento de câmera para o rosto da mulher que está nesta ocupação. Na banda sonora, o som da água que escorre, mas também uma batucada que remete à África.



Fig. 2

Partimos abruptamente dessa introdução para o início das entrevistas com o tema da infância e da presença das mães lavadeiras neste contexto. A primeira é Elisabete Gonçalves – auxiliar de enfermagem – que conta ter tido uma infância como

2. As lavadeiras do Abaeté (1957), José Pancetti.

“de toda criança pobre”. A mãe, analfabeta, saiu do interior e foi trabalhar em casa de família no Rio de Janeiro, onde continuou mesmo depois de casada. Depois passou a lavar roupas como trabalho, porque não tinha como deixar os filhos em casa.



Fig. 3

Na sequência, a atriz Ruth de Souza – descreve sua infância como “muito alegre, muito feliz”. Ruth cita a vida em uma vila com pouca gente, e sua fala, que remete aos lençóis secando na vila e às brincadeiras de criança, conduz a inserção de uma imagem deslocada do registro da entrevista. Vemos lençóis brancos, secando ao sol, balançando ao vento, num fundo de vegetação. Depois, uma imagem de rio é acompanhada por uma voz feminina que declama um poema que também contém a descrição de uma cena de lençol secando no sol. Vemos imagens de *El Reflejo*, filme da também cineasta negra Everlane Moraes (Cuba, 2017).



Fig. 4

Sabemos na sequência, pelo depoimento da própria, que se trata de um poema da escritora Conceição Evaristo. Ela afirma que a inspiração para o poema foi a imagem de sua mãe lavando roupa, algo comum na sua infância, atividade que fazia sua mãe acordar antes do sol para colocar os lençóis para secarem.



Fig. 5

O depoimento seguinte é da professora/cantora lírica, Maria José Sousa que explica que sua mãe fazia parte de um grupo de senhoras lavadeiras, “hoje nós chamamos isso de pool”. O deslocamento, imaginando o serviço descrito no tempo presente é interessante porque revela a estratégia dessas lavadeiras em outra época, caracterizando-as não apenas como vítimas de um sistema econômico no qual elas eram exploradas, mas também agentes que se uniam com um propósito em comum, o de se fortalecer durante o trabalho que realizavam.



Fig. 6

Ivonete Rodrigues dos Santos - servidora pública - conta que sua mãe vivia de lavar roupa “pra fora” em um açude que ainda existe na cidade. Relata que também ajudava, ao voltar da escola. Maria Goretti dos Santos - também servidora pública, fala que a mãe lavava as roupas do restaurante do aeroporto em um córrego. Neusa Pereira afirma que a mãe lavava roupa de toda família, incluindo “agregados” e também “pra fora” em uma cachoeira, onde também quarava a roupa, pois no morro não teria espaço.

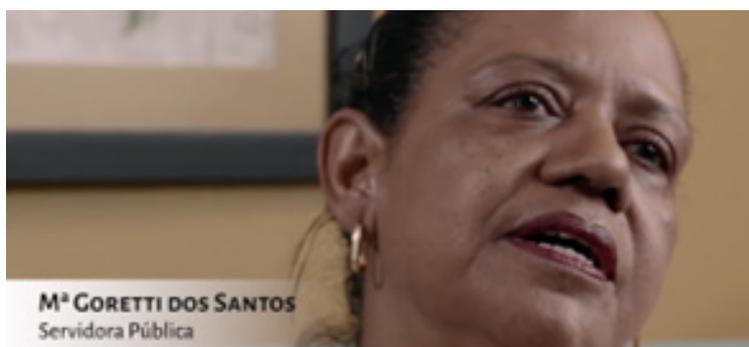


Fig. 7



Fig. 8

O vocabulário que vai sendo repetido nos revela a rotina das mães lavadeiras. O “lavar pra fora” evidencia o trabalho “fora de suas casas”. Para essas mulheres não fazia sentido a mesma luta do feminismo branco para trabalhar em espaço exterior ao ambiente fora de suas residências, uma vez que negras e pobres sempre precisaram desempenhar funções remuneradas fora de seu lar. Como discorre Angela Davis, em seu livro *Mulheres, raça e classe* (2017) as mulheres negras foram escravizadas, e depois mantidas em trabalhos subalternizados como o de trabalhadoras domésticas, nunca vistas como o “sexo frágil”. Por outro lado, as mulheres brancas

em finais do século XIX e depois no século XX, em diferentes momentos da luta feminista vão reivindicar o direito ao trabalhos fora do lar e ainda empregar mulheres negras em suas casas quando exercem esse trabalho fora.

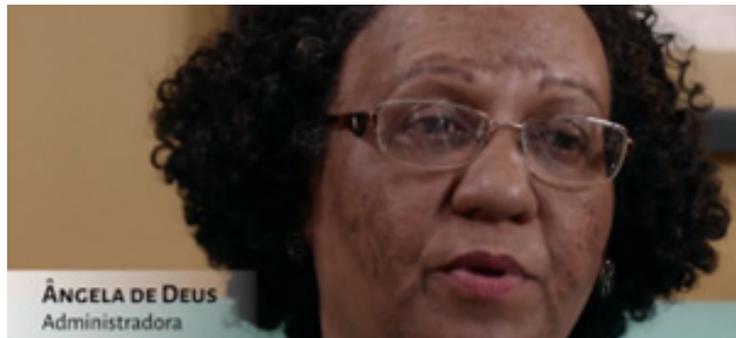


Fig. 9

O “pai de família” é praticamente ausente, pouco citado, provavelmente não conseguia sustentar o lar sem o trabalho da mãe, ou possivelmente em algumas famílias não existia essa figura paterna presente. O salário da mãe parece diminuto, é citado como “dinheirinho”, ou como o que “ajudava no sustento”, segundo fala de Ângela de Deus - administradora.



Fig. 10



Fig. 11

O verbo *quarar*, também bastante utilizado, se refere ao processo de deixar as peças ensaboadas expostas ao sol por um longo período de tempo para que fossem clareadas. Descrito como bastante trabalhoso, o procedimento evidencia que o trabalho duro dessas mulheres negras em uma sociedade que tinha certa obsessão por um padrão branco. Magna Oliveira - pedagoga - revela que passar as roupas lavadas também era penoso, com os antigos ferros a carvão. Benedita da Silva - assistente social/deputada federal - lembra que as roupas tinham que estar perfeitas, sem nenhum vinco, a camisa não podia “quebrar”. Apesar de algumas citarem que, ainda crianças, ajudavam as mães lavadeiras, é recorrente também a fala de que as mães não queriam que as filhas trabalhassem.

Ainda que o trabalho fosse mal remunerado, há também a sugestão de sua importância para essas mulheres. A mãe de Ângela conseguiu com o dinheiro que recebeu como lavadeira comprar uma máquina de costura, com a qual fazia o uniforme das filhas e filhos. A mãe de Benedita era reconhecida por fazer um bom trabalho, lavava “quase pro Leme todo” e também para o bairro da Urca e chegou a trabalhar para o presidente Juscelino Kubitschek.



Fig. 12

Na transição do que nomeamos como primeira e segunda parte, as entrevistadas afirmam como a educação era vista por suas mães como algo fundamental a ser garantido para as filhas. As mães não puderam estudar, mas desejavam outro destino para a geração futura. Neide Rafael - professora/arte-educadora - comenta que a mãe tinha grande preocupação com a cultura e com o conhecimento. “Extremamente pobre”, trabalhadora da roça, ela não tinha oportunidade de ir à escola, mas gostava de pegar jornais, livros que fossem jogados fora mesmo não entendendo o que estava escrito. Neusa conta que ganhou a enciclopédia Barsa de um patrão da mãe. De forma semelhante, ainda que sendo de uma outra geração, Hellen Batista (estudante) conta como acessou a literatura por meio dos livros que a mãe trazia da casa da patroa.



Fig.13

Algumas frases, ditas de diferentes maneiras, marcam a importância do estudo das filhas para essas mulheres lavadeiras. Neide conta que sua mãe estabeleceu: “o que acontece comigo, eu não quero que aconteça com a minha filha”. Rosângela Batista - empregada doméstica - afirma que a sociedade prepara para que filhas repitam trajetórias das mães, mas sua filha “não precisa ser uma doméstica, ela pode ser algo melhor”. Segundo Benedita, sua mãe dizia: “Ditinha, eu tenho que trabalhar muito, eu tenho que dar estudo para você”. Nas palavras de Maria Goretti: “minha mãe tinha essa preocupação, de nos dar uma ocupação”. Ivonete enuncia que mesmo analfabeta, a mãe tinha uma “visão de mundo”, não aceitava a pobreza, sofria muito com a vida de muitas privações e dizia “olha, tu não vai repetir essa vida que eu tenho”.

Em um raro momento, ouvimos a voz em off da diretora/entrevistadora que pergunta para Neusa, diante da dificuldade da vida da mãe, “mas ela nunca deixou você trabalhar?”. E a entrevistada é assertiva ao responder “nunca”. Neusa conta que a mãe não admitia que os patrões pedissem para que a filha (que ia para o trabalho junto com ela) fizesse nenhum serviço e também que sua mãe estava sempre de prontidão, para lhe servir, enquanto ela estudava na rua, de noite sob a luz do poste, pois não podiam pagar a energia elétrica que era cara. Depois, ao frequentar a escola, ela que passou a ensinar à mãe: “Eu tinha que comer os livros de história, porque até aquele vocabulário me era estranho. E aí eu ficava contando história pra minha mãe: ‘Porque aí Dom Pedro chegou...’”.



Fig. 14

Ainda que um tanto arbitrária nesta análise, a divisão dos blocos do filme é também tematizada pelas próprias entrevistadas. Mary France de Deus (gestora empresarial) interrompe quando sua irmã já está falando dos estudos: “Peraí, deixa eu contar da minha infância. O bloco agora é a infância, né?”. Por ser a segunda filha mais nova, ela fala que foi a primeira a ir para o jardim de infância, relata sobre a alegria em ir para a escola, mesmo que não tivesse o lanche. Neusa lembra que via as crianças indo para escola e diante da sua enorme vontade de aprender a ler, a mãe, que “só tinha até a metade do segundo ano, ela era semianalfabeta, mas ela conhecia as letras”, começou a lhe ensinar.



Fig. 15



Fig. 16

Todas revelam um sentimento de gratidão, reconhecem que as mães sofreram muito para que elas pudessem estudar e parecem se sentir, de certa forma, no dever também de honrar essa luta das mães. Para as novas gerações, a história se repete. Hellen fala que mesmo com toda dificuldade a mãe sempre garantiu que teriam material e uniforme impecáveis para estudar. Iris menciona que para os pais (única vez que há menção à figura paterna) a permanência na universidade é priorizada, mesmo que falte dinheiro para outras necessidades da família. Se para a geração anterior era quase impossível acessar a escola e permanecer nela para além do período conhecido como primário, essa nova geração que acessa a universidade pública ainda relata dificuldades em permanecer nesse espaço. Iris afirma para si mesma: “a sua família te deu forças para chegar até aqui, você não pode desistir agora”. A entrevistada se emociona e o reconhecimento do que foi feito pela mãe parece trazer muito orgulho, mas também um certo peso, pois ela, assim como outras filhas, sabe que a mãe também se realiza nesse projeto da nova geração, nessa oportunidade que as mais velhas não tiveram, mas que esperam agora ser honradas pelas filhas.

O bloco se encerra com a fala de Conceição: se não fossem as mulheres da família (mãe, tias, primas) e suas sagas anteriores, “eu não sei se eu estaria aqui”. A narração fílmica também lembra suas ancestrais e deixa suas homenagens. No início, o filme é dedicado a Laura de Souza e Eva Eugenia de Oliveira, creditadas como “as lavadeiras de minha vida”. Laura é a mãe da cineasta e Eva uma vizinha que lavava roupas junto com ela. No fim, D. Maria Helena Vargas da Silveira, autora do livro *Filhas de Lavadeiras*. Edileuza conta que conheceu Helena em Brasília e que se inspirou no livro dela, que traz a trajetória de mulheres negras, descendentes de escravizadas, que trabalhavam como lavadeiras em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul (Souza, 2022). Apesar de não existir falar da diretora, ela se coloca como uma dentre as entrevistadas nas citações que introduz por letreiros.

De forma lírica, o filme se encerra com a música *Lavadeira* na voz de Layla Jorge e com mais imagens de mulheres lavando a beira de um rio, mas agora (diferente do prólogo), imagens que tomam conta de toda a tela, que nos remetem à atualidade, indicando a permanência dessa figura histórica da lavadeira. Nessas imagens finais, também em tomadas de perto que registram as mãos esfregando e em tomadas mais abertas, que registram o grupo, parece existir maior comunicação entre as lavadeiras, ou mesmo um momento de congregação, elas parecem falar bastante, riem em alguns momentos e o próprio tom da música, parece trazer alguma redenção: “vai lavanderia, lavar, no sol do seu coração pondo o sonho pra quarar”. Essas lavadeiras de hoje seriam as que “lavaram a dignidade” da família, (expressão utilizada por Hellen) proporcionando um futuro diferente para suas filhas.

Mulheres Negras Protagonistas: Dos Barros às Lavadeiras

Os filmes parecem cumprir a função de tirar as mulheres negras da invisibilidade, restituir-lhes o protagonismo, escutá-las apresentando seus projetos, reconhecer suas possibilidades de agência mesmo numa sociedade marcada pela intersecção das opressões de classe, raça e gênero. Para isso, a diversidade dentro do coletivo “mulheres negras” é exibida na tela. São mulheres diversas, porém é justamente o fato de se encontrarem nessa intersecção que marcam o que há de comum entre elas. Trajetórias marcadas pela resistência a diferentes tipos de violência, vividas por suas ancestrais e revividas por elas, ainda que em diferentes circunstâncias.

A direção deixa poucas marcas a serem reconhecidas pelo público, mas elas são significativas. Em *Filhas de Lavadeiras*, a voz que pergunta a Neusa se a mãe a deixava trabalhar é o ponto de focalização da provocação que ressoa em todas as entrevistas e que tem como resultado a tese geral do filme: as lavadeiras investiram deliberadamente no estudo como possibilidade de transformação social para suas filhas. Parece existir alguma proximidade em relação às entrevistadas, focalizadas em diferentes enquadramentos, alguns que chegam ao close. A tomada dos rostos é frequentemente em 45°, as entrevistadas parecem se direcionar diretamente à interlocutora que as entrevistou. Os cenários também parecem domésticos, familiares, há elementos que conferem uma pessoalidade aos locais, mas ao mesmo tempo que também contribuem para caracterizá-las como pertencentes a um coletivo. Os cenários de Elisabete, Ivone e Neide são marcados por plantas. Maria José e Benedita estão cercadas por artes plásticas. Neusa por tambores. Rosângela e Hellen mencionam que estão na Universidade de Brasília, onde a filha estuda. Iris e a mãe Magna aparentemente estão no sofá de casa, assim como as irmãs Maria Goretti, Ângela e Mary France. Ruth de Souza está no suntuoso espaço de um teatro, que a caracteriza enquanto atriz, assim como Conceição Evaristo parece estar no espaço expositivo de alguma instituição cultural. Em vários dos ambientes há menções a elementos culturais (tecidos, esculturas etc.) de tradição africana e afro-brasileira. De qualquer forma, a impressão é de que a entrevistadora adentrou o espaço de cada uma e teve uma conversa “olhos nos olhos”.

São entrevistadas mulheres anônimas e famosas, mulheres com diferentes graus de escolaridade, algumas com atuações acadêmica e militante conhecidas, outras não. E não há hierarquização dessas falas. O filme apresenta todas pelos nomes completos já com a indicação profissional, mote importante para o tema tratado, da escolarização e sua relação com uma posição social. Todos os depoimentos importam e são dignos de atenção e destaque.

As opressões (de classe, raça e gênero) são mencionadas de forma indireta, na maior parte dos depoimentos. Em breve momento Neide fala que teve toda sua formação em uma escola pública rígida, “extremamente racista, discriminatória”. Conceição explica que já nos anos 1950 as escolas públicas que eram para as classes populares se diferenciavam das destinadas à classe média alta. Ruth ao contar sobre o desejo de ir às festas das meninas grã-finas, menciona que sua irmã “que era mais clara” ia mesmo sem ser convidada. Hellen relaciona o fato de possuir livros a uma condição de classe.

Podemos afirmar que a tese central do curta é a educação como possibilidade de transformação e ruptura de um ciclo familiar de trabalho doméstico. Não se trata de renegar a trajetória das mais velhas, pelo contrário. Convém resgatar essas histórias, torná-las visíveis e reconhecer que mesmo diante de uma sociedade cuja estrutura contribui para manutenção das mulheres negras em um ciclo de pobreza e subordinação marcado pelo trabalho doméstico, há resistência e rupturas engendradas por seus modos criativos e corajosos de viver.

Ao se concentrar nas vivências e práticas, o filme dialoga com os aportes dos feminismos negros. As entrevistas revelam uma ética do cuidar, das mais velhas em relação às mais novas, evidenciam a resistência que não era contada há tempos atrás, quando essas mulheres não tinham o devido protagonismo na História e nas narrativas filmicas. Ainda que relatem permanências, o filme também traz o sentido de mudanças, transformações possíveis e formas de narrar quando uma mulher negra ocupa a direção do cinema.

Olhando em retrocesso em *Mulheres de Barro* (2014), esse olhar sensível já se desenhava ao dar destaque aos afetos de mulheres historicamente invisíveis, que Edileuza pode nos apresentar muito além de seus ofícios, mas com doses reais de humanização e afetividade. Já em seu início, a câmera bem próxima e interessada dos fazeres das mulheres com as panelas de barro assim como no seu cantar vai criando um suspense até nos ser revelado o rosto de quem fala. Ouvimos também a voz da diretora no diálogo, no saber que suas interlocutoras profêrem e demonstram com as mãos. Em alguns momentos, as mulheres se dirigem a ela, falam seu nome. O vocativo “senhora” demonstra o respeito mútuo entre entrevistadora e entrevistadas, mesmo quando as primeiras fazem revelações de sua vida íntima, como os namoros.

Depois do início em que as conversas acontecem junto com o fazer, as entrevistadas também são focalizadas em suas casas, na angulação de 45°, sugerindo o olhar para a entrevistadora e aprofundando nas questões feitas. Elas contam como aprenderam com suas mães ou uma outra mulher de referência, a madrinha, por exemplo, a fazer panela, discorrendo sobre a ancestralidade nesse fazer do barro. E com todas as dificuldades, o ofício também lhes garantiu um dinheiro fundamental para a sobrevivência delas e de suas famílias. Dessa forma, ambas curtas evidenciam as mulheres negras como protagonistas de suas narrativas, como mulheres que nunca estiveram confinadas ao ambiente doméstico e à ideia de fragilidade, pelo contrário, sempre trabalharam duro para construir suas vidas e muitas vezes foram alicerce de suas famílias.

Referências bibliográficas

- Adichie, C. N. (2010). O perigo de uma única história. TED. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>
- Anzaldúa, G. (2000). Falando em Línguas: Uma Carta para as Mulheres Escritoras do Terceiro Mundo. *Revista Estudos Feministas*, vol 8, nº1, p. 229-235. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>.
- Davis, A. (2017). “Classe e raça no início da campanha pelos direitos das mulheres”. In: *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, p. 57-78.
- Evaristo, C. (2008). *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala.
- G1 (2023). “Curta brasileira ‘Filhas de Lavadeira’ é eleito melhor filme pelo Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2021”. 08/12/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2021/12/08/curta-brasiliense-filhas-de-lavadeira-e-eleito-melhor-filme-pelo-grande-premio-do-cinema-brasileiro-2021.ghtml>
- Gonzalez, L. (1984). “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Anpocs.
- Hooks, B. (2019). *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante.
- Hooks, B. (2019a). *Erguer a Vos: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: Elefante.
- Hooks, B. (2021). *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante.
- Nascimento, B. (2021). *A mulher negra e o amor*. In: *Uma história feita por mãos negras: Relações raciais, quilombos e movimentos*. Org. Alex Ratts, Rio de Janeiro: Zahar.
- Souza, E. P. de (2023). *Roda de conversa realizada na Mostra Maternidade Real 2022*. Realização Rolimã Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=trBTaFI4GpU>
- Souza, E. P. de (2013). *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese de Doutorado _ Programa de Pós-Graduação em Educação da UnB. Brasília.

Filmografia

- Mulheres de Barro* (2014), de Edileuza Penha de Souza. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4faXQjAZXVY&t=595s>
- Filhas de Lavadeiras* (2019), de Edileuza Penha de Souza. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tg7VYNN44IQ>

Cinema entre mulheres: um projeto inacabado de Norma Bengell

Patricia Machado*

Thais Blank**

Resumo: O artigo examina a transição da atriz Norma Bengell para diretora e seu projeto de filmar vidas de mulheres revolucionárias e atrizes brasileiras. A pesquisa mergulha no acervo privado de Bengell, revelando filmes não concluídos e explorando as motivações, o contexto político e histórico de sua mudança de carreira. O artigo destaca a contribuição de Bengell ao cinema documentário brasileiro e ao debate feminista, em especial, seu envolvimento com movimentos feministas internacionais. Nesse percurso, nos detemos na análise de seu primeiro documentário, *Maria Gladys: uma atriz brasileira*, refletindo sobre a relação entre Norma e Gladys e a realização de um cinema feito entre mulheres.

Palavra-chave: cinema brasileiro; documentário; Movimento Feminista.

Resumen: El artículo examina el paso de la actriz Norma Bengell a la dirección y su proyecto de filmar las vidas de mujeres revolucionarias y actrices brasileñas. La investigación se adentra en el archivo privado de Bengell, revelando películas no terminadas y explorando las motivaciones, el contexto político e histórico de su cambio de carrera. El artículo destaca la contribución de Bengell al cine documental brasileño y al debate feminista, en particular, su aproximación a movimientos feministas internacionales. En este recorrido, nos centramos en el análisis de su primer documental, *Maria Gladys: una atriz brasileira*, reflexionando sobre la relación entre Norma y Gladys y la realización de un cine hecho entre mujeres.

Palabras clave: cine brasileño; documental; Movimiento Feminista.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pesquisadora FAPERJ. 22451-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com

** Escola de Ciências Sociais, Fundação Getúlio Vargas (FGV), Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). 22250-145, Rio de Janeiro, Brasil. Pesquisadora FAPERJ e CNPq. E-mail: thais.blank@fgv.br

Abstract: The article examines the transition of actress Norma Bengell to director and her project to film the lives of revolutionary women and Brazilian actresses. The research delves into Bengell's private archive, revealing unfinished films and exploring the motivations, political, and historical context of her career change. The article highlights Bengell's contribution to Brazilian documentary cinema and the feminist debate, particularly her involvement with international feminist movements. In this journey, we focus on the analysis of her first documentary, *Maria Gladys: uma atriz brasileira*, reflecting on the relationship between Norma and Gladys and the realization of a cinema made by women.

Keywords: Brazilian cinema; documentary; Feminist Movement.

Résumé : L'article examine la transformation de Norma Bengell d'actrice en réalisatrice et son projet de filmer la vie de femmes révolutionnaires et d'actrices brésiliennes. La recherche plonge dans ses archives privées, révélant des films inachevés et explorant les motivations, le contexte politique et historique de son changement de carrière. L'article met en lumière la contribution de Bengell au cinéma documentaire brésilien et au débat féministe, en particulier son engagement dans les mouvements féministes internationaux. Dans ce parcours, nous nous concentrons sur l'analyse de son premier documentaire, *Maria Gladys: uma atriz brasileira*, réfléchissant sur la relation entre Norma et Gladys et la réalisation d'un cinéma fait par des femmes.

Mots-clés : cinéma brésilien ; documentaire ; Mouvement Féministe.

Introdução:

Em 1979, após mais de vinte anos de carreira como atriz, Norma Bengell dirige o seu primeiro filme, cujo personagem central é Maria Gladys. Gladys havia atuado ao lado de Norma, dez anos antes, em *Um anjo nasceu*, de Júlio Bressane. Nas primeiras sequências do documentário *Maria Gladys: uma atriz brasileira*,¹ a entrevistada questiona a diretora sobre a necessidade do filme, pondera se o fato de falar sobre a própria vida diante das câmeras não seria uma espécie de "egotrip". Sem aparecer na imagem, mas de forma enfática, Norma responde: "esse filme que nós estamos fazendo é importante como um curta sobre você, depois terão outros curtas com outras mulheres tão sensacionais quanto você: nós atrizes queremos o paraíso agora". Em entrevistas e anotações do acervo privado de Norma Bengell, hoje sob a guarda da Cinemateca Brasileira, a atriz reitera o desejo de filmar e/ou fazer documentários sobre atrizes brasileiras, como Fernanda Montenegro, e mulheres que considerava revolucionárias, como as militantes políticas Inês Etienne e Iara Iavelberg. Norma também anunciava planos de fazer um filme sobre si mesma: "Quero fazer um filme sobre a minha vida que é pra ninguém depois fazer errado".²

O projeto de filmar vidas de mulheres de forma independente não teve continuidade e o único documentário concluído por Norma circulou pouco³, não recebeu

1. O filme está disponível no youtube em <https://www.youtube.com/watch?v=BBDk13mtNAc>

2. Em *Gazeta do Povo*, 6 de novembro de 1979.

3. As únicas informações que encontramos sobre o filme na imprensa da época foram as seleções para

críticas em jornais e revistas especializadas e, como outros filmes realizados por mulheres nas décadas de 1960 e 1970,⁴ não foi incluído entre os documentários que se tornaram canônicos na história do cinema brasileiro. Na última década, na esteira do aumento dos estudos sobre a participação feminina no audiovisual brasileiro, o filme vem sendo lembrado em trabalhos de fôlego sobre a produção documental de mulheres no período, como demonstram as pesquisas de Hannah Esperança (2020) e Nayla Guerra (2023).

Um mergulho no acervo privado de Norma Bengell revela o fracasso de projetos de documentários sobre mulheres que foram pensados, articulados, iniciados mas não concluídos. Este artigo propõe investigar as motivações, o contexto político e histórico que levaram Bengell a fazer a transição de atriz para diretora, destacando sua contribuição para o cinema documentário brasileiro e para o debate feminista, assim como as dificuldades enfrentadas neste caminho. Conhecida inicialmente como vedete e símbolo sexual, ao longo da carreira, Norma passou a compreender a importância da luta contra formas de opressão, principalmente contra a ditadura militar brasileira e o conservadorismo social. Como já mostramos em artigo anterior (2020), quando viveu no exílio, na França, a atriz passou a integrar uma rede feminista internacional e participou de modo pontual do coletivo feminista *Les Insoumises*, produzindo ao lado da atriz Delphine Seyrig o vídeo *Inês* (1974), sobre a militante política Inês Etienne, única sobrevivente de uma prisão clandestina mantida pelos agentes da ditadura militar.

Fruto de uma pesquisa mais ampla que vem se dedicando a analisar a trajetória de Norma Bengell a partir das suas múltiplas imagens e dos documentos depositados em seu arquivo pessoal (Blank e Machado, 2020; 2024), este texto reflete sobre os modos como a atriz se engajou para produzir um cinema comprometido com a representação feminina e com a luta contra as narrativas dominantes. Ao examinar o percurso de Bengell, este estudo contribui para uma compreensão mais profunda do papel das mulheres no cinema brasileiro e destaca a importância de reavaliar obras muitas vezes esquecidas que foram fundamentais na formação de uma linguagem cinematográfica feminista no país. A fim de compreender a trajetória de vitórias e fracassos dessa mulher que desejava dirigir filmes sobre mulheres, queremos buscar os vestígios deste projeto inacabado. O acervo pessoal, as entrevistas à imprensa e em filmes de outras cineastas são vestígios importantes que ajudam a reconstituir parte deste projeto de realização de documentários sobre mulheres.

Importante destacar que o filme que Norma realiza sobre Maria Gladys se insere em um contexto de aumento relevante da produção de filmes realizados por mulheres no Brasil. Como diversas pesquisas e mapeamentos recentes vêm mostrando (Esperança, 2020; Guerra, 2023; Holanda, 2017, Sarmet e Tedesco, 2017) os anos

o Festival JB Mesbla (1979) e para o Festival de Brasília (1980).

4. Nos últimos anos podemos constatar um aumento das produções que tem por intenção revisar a história do cinema documental e incluir as pesquisas sobre filmes realizados por mulheres. O livro *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Tedesco foi publicado em 2017 e pode ser considerado uma referência importante neste debate sobre a importância de fazer a revisão histórica e dar visibilidade para filmes de autoria feminina.

1970 testemunharam um crescimento exponencial no número de documentários dirigidos por mulheres no país, refletindo e ampliando as discussões feministas da época. De acordo com o *Catálogo do documentário brasileiro*, projeto coordenado pela pesquisadora Karla Holanda⁵, as mulheres dirigiram e codirigiram 11 documentários nos anos 1960, todos curtas-metragens. Nos anos 1970 esse número passou para 183 documentários. Além disso, as temáticas se voltam diretamente para questões caras ao feminismo do momento.

A partir da análise do filme *Maria Gladys, uma atriz brasileira* propomos pensar sobre o encontro de Norma e Gladys e a realização de um cinema feito não por, mas entre mulheres. Acreditamos que a proposta metodológica de conjugar análise do filme ao cruzamento de documentos pessoais, entrevistas na imprensa e outros filmes produzidos nos anos 1960/1970 nos permite explorar como a obra de Bengell se insere no contexto mais amplo do cinema documentário do período. O artigo visa compreender como o trabalho de Norma enquanto diretora se alinha com a tendência de mulheres cineastas trazendo para a tela questões caras ao discurso feminista, quais as peculiaridades da sua proposta e como isso reverbera na representação e na narrativa cinematográfica.

Norma, cinema e feminismo

Exaltada por sua beleza, identificada como a Bardot brasileira (alusão a atriz francesa), Norma Bengell começou a trabalhar como vedete nos anos 1950, época em que ganhou destaque em capas de revista, editoriais de moda e colunas de fofoca, sendo consumida vorazmente pelas lentes da mídia de massa da época. Consagrada como símbolo sexual, Norma Bengell também ficou conhecida como atriz de sucesso no cinema brasileiro ao atuar em filmes como *O homem do Sputnik* (1959, Carlos Manga), *O Pagador de promessas* (1962, Anselmo Duarte), *Noite vazia* (1964, Augusto Khoury), *A Casa assassinada* (1971, Paulo César Saraceni), *Mar de rosas* (1978, Ana Carolina), *Idade da Terra* (1980, Glauber Rocha), entre outros. Em *Os cafajestes* (1962, Ruy Guerra) fez o primeiro nu frontal do cinema brasileiro e, apesar da fama e notoriedade, é a partir desse filme que Norma passa a ser atacada por setores conservadores da sociedade, como a organização TFP (Tradição, Família e Propriedade).

5. O site do *Catálogo do documentário brasileiro* pode ser acessado no seguinte endereço: <https://documentariobrasileiro.com.br/catalogo/>



Fig 1 – Frame de *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra.

Se muito se fala sobre a Norma objeto de desejo do olhar masculino, há poucas informações sobre o engajamento político, a luta contra o conservadorismo e a atuação da atriz como antagonista da ditadura militar. É nos anos 1960 que, como reação à censura e aos ataques conservadores, Norma começa a sua militância, assim como passa a ser perseguida pelos agentes do Estado Brasileiro.

As imagens públicas de Norma que caracterizam com mais força a atuação contra a ditadura são as fotografias publicadas na imprensa que enfatizam a presença marcante da atriz na Passeata dos Cem Mil, em 1968, ao lado de outras atrizes famosas da época como Ewa Wilma e Odete Lara. No entanto, o engajamento de Norma ia muito além da participação nas passeatas e pode ser comprovado pela vigilância e perseguição dos agentes da ditadura, como demonstram documentos da polícia política analisados em artigo anterior (Blank, Machado, 2024). Ao longo da pesquisa no Fundo da polícia política no acervo do Arquivo Nacional, encontramos 73 menções ao nome de Norma entre os anos de 1964 e 1985. Seu nome consta em dossiês e documentos produzidos pelos órgãos de repressão sempre caracterizando a atriz como subversiva, comunista e, sobretudo, depravada, o que revela o caráter misógino e moralista desses agentes.



Fig. 2 – Norma Bengell em passeata contra a censura durante a ditadura. Acervo pessoal: Cinemateca Brasileira.

Em 1969, Norma chegou a ser sequestrada e levada de São Paulo até o DOI-CODI, no Rio de Janeiro, onde foi interrogada e permaneceu detida por dois dias. Essa foi a primeira de algumas detenções que levaram a levaram a decidir seguir para o exílio na França, em 1971. É neste período de afastamento do Brasil que a atriz entra em contato direto com os debates feministas que aconteciam na Europa naquele momento e passa a integrar uma rede feminista internacional ligada, sobretudo, a mulheres que filmavam mulheres e suas histórias.

No artigo *Musas Insubmissas: Estudo de Inês (1974)*, um filme coletivo sobre uma presa política brasileira (2020), revelamos a participação de Norma Bengell no vídeo *Inês* (1974, 19 min), assinado por Delphine Seyrig, na época integrante do coletivo *Les Insoumuses*. Nos anos 1970, contexto de fortalecimento tanto do movimento feminista quanto de coletivos de cinema militante na França, o encontro da atriz Delphine Seyrig, da tradutora Iona Wieder e da cineasta Carole Roussopoulos foi decisivo para a criação do coletivo que tinha como objetivo realizar filmes para “trocar experiências práticas e artísticas”, “investigar situações e repressões vividas por diferentes mulheres e minorias” e “propor mudanças tanto no campo do cinema quanto nos costumes da sociedade patriarcal” (2020: 42). Com a tecnologia do vídeo portátil, uma novidade na época, os filmes produzidos pelas integrantes do coletivo tinham como intuito denunciar formas de violência e lutar pela autonomia sexual e social feminina. Os filmes também exploravam uma agenda política, com a promoção de debates nos festivais por onde circulavam.

Em entrevista concedida nos anos 1980 a Françoise Collin, Delphine fala sobre a importância da descoberta do vídeo para sua transformação de atriz em cineasta, assim como do encontro com Norma (sem citar o nome da atriz brasileira):

O vídeo, para mim, foi a possibilidade de fazer cinema sem demandar nada de ninguém, sem técnicos. Aprendi em alguns dias como captar imagens e rapidamente estava gravando um vídeo sobre a tortura com duas brasileiras (...). Foi fantástico de repente ser diretora, eu, uma atriz. E eu podia filmar outras atrizes, filmar o que desejava (...). Para mim foi uma revelação, um prazer enorme, uma revanche contra o ofício que me convocava às 6 da manhã para fazer cabelo, maquiagem e ditava como eu deveria ser e o que fazer. (2015: 79).

Em diferentes entrevistas concedidas à imprensa, em anotações guardadas no arquivo pessoal e na autobiografia publicada em 2014, Norma Bengell revela a importância do encontro com Delphine Seyrig e as feministas francesas para o despertar do interesse em dirigir filmes sobre mulheres. Na entrevista para o Jornal *O Globo*, em 1978, Norma sugere que foi estimulada por Delphine tanto para realizar filmes com a câmera de vídeo quanto a trabalhar para diretoras mulheres como modo de uma prática militante feminista:

Fizemos muitos filmes feministas e foi ela quem me deu o primeiro aparelho de vídeo-tape para eu trabalhar. Aproveito para agradecer aqui sua participação em minha carreira. Ela sempre dizia: Norma, continue trabalhando pela mulher e fique de olho nas novas diretoras. Se nós que somos militantes não ficarmos atentas às mulheres que vão dirigir filmes, elas vão obviamente contratar outras como atrizes e pode ser que caia nas mãos delas uma reacionária, tentando o lugar de alguém consciente e militante. *O Globo*, 11/02/1978.

Não localizamos no acervo privado de Norma outras informações sobre os filmes feministas que ela cita na entrevista, com a exceção de *Inês*, trabalho sobre o qual atribui o motivo para ser apresentada para Delphine. Segundo Bengell, o encontro com Delphine foi promovido por Simone de Beauvoir, após um pedido de ajuda para uma campanha internacional pela libertação da militante política Inês Etienne, única sobrevivente da Casa da Morte de Petrópolis que corria risco de morte na prisão brasileira porque denunciou as torturas que sofreu, além dos assassinatos que presenciou durante o tempo em que esteve no centro de encarceramento clandestino (Blank, Machado, 2020, 2023). O vídeo em que uma atriz reencena as torturas sofridas e denunciadas por Inês foi então realizado para ser exibido em 1975 no Primeiro Congresso Internacional da Mulher, na Alemanha, como parte de uma campanha internacional que exigiria a libertação imediata da presa política.

Inês atualmente faz parte do acervo do *Centre Simone de Beauvoir*, criado nos anos 1980 com o intuito de preservar e difundir os materiais produzidos pelos coletivos feministas desde o final dos anos 1960. Por se tratar de um filme produzido na urgência do momento, com o intuito de intervir no presente em que foi realizado (ou seja, para pedir a libertação de *Inês*), não há cartela com título ou créditos de realização. Contudo, na autobiografia que publicou, Norma atribui a si mesma a idealização da obra e a concepção das cenas de tortura e estupro, dispositivo central do filme⁶. A atriz afirma também que escreveu a carta de encerramento do vídeo, que seria endereçada diretamente ao Presidente Ernesto Geisel “pedindo a revisão do processo (de *Inês*) em nome da democracia” (Bengell, 2014: 186).⁷

Norma não participou do Congresso na Alemanha pois, naquele mesmo ano, voltou para o Brasil. Trouxe com ela na bagagem a experiência da participação em coletivos feministas, como NOW - *National Organization of Women* – onde se encontrava semanalmente com mulheres latino-americanas⁸ e, especialmente, o trabalho com o coletivo *Les Insoumuses*, que a estimulou a filmar mulheres como uma prática feminista. Foi a participação no coletivo que provocou o nascimento do projeto de fazer um filme sobre Maria Bonita, a cangaceira brasileira que lutou ao lado de Lampião, como veremos adiante.

Como argumenta a pensadora Heloisa Buarque de Hollanda na introdução do livro *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto* (2019), a chegada ao país de mulheres que viveram no exílio – e que no retorno ao Brasil traziam com elas com textos e conhecimento do que estava sendo discutido sobre as condições das mulheres no mundo – contribuíram para a reflexão, conscientização e organização do movimento feminista do Brasil e sua progressiva visibilidade. No entanto, para além de pensar nessas contribuições, é preciso traçar as diferenças e peculiaridades desses debates na Europa e no Brasil, levando em conta diferenças de classe social e econômica e destacando, especialmente, que eles acontecem em pleno regime de exceção política: “enquanto o feminismo daquela hora na Europa e nos Estados Unidos se alimentava das utopias e sonhos de liberdade e transformação da década de 1960, no Brasil a esquerda, incluindo-se aí as mulheres militantes, se manifestava numa frente ampla de oposição ao regime” (2019:11).

6. Sobre a sequência, escreveu: “Idealizei, paguei e fiz os cenários do filme: cadeiras de choque elétrico, pau-de-arara etc.” (Bengell, 2014: 186). É curioso que a atriz brasileira não seja citada na documentação e nas pesquisas referentes ao coletivo feminista, mas faz sentido a narrativa que desenvolve. Norma diz que, quando realizou o curta, ainda não havia conhecido *Inês*; o contato com sua história teria vindo através de um encontro com a irmã da militante: “Me comovi com essa injustiça e degradação, e tivemos a ideia de pedir ajuda a Simone de Beauvoir [...] Simone nos recebeu e disse que não poderia fazer nada diretamente, mas indicou outra mulher fantástica, a grande atriz Delphine Seyrig”, conta Norma (2014: 185).

7. No entanto, a partir das pesquisas que realizou em arquivos do coletivo feminista, a historiadora Hélène Fleckinger revela que a carta teria sido escrita coletivamente e publicada na revista *Nouvelles Feministes*, *Journal de la Ligue de Femme* de janeiro de 1975.

8. Norma fornece essa informação em entrevista para Rosa Freire D’Aguiar, em 1973, para a Revista Manchete, recentemente publicada no livro *Sempre Paris- crônica de uma cidade, seus escritores e artistas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2023.

Nos últimos anos, pesquisadoras brasileiras têm se debruçado sobre os modos pelos quais esse feminismo interferiu na prática e realização do cinema brasileiro, dando visibilidade para os trabalhos de Helena Solberg, Ana Carolina, Adélia Sampaio, Tereza Trautman, Vera de Figueiredo, entre outras (Tavares, 2011; Veiga, 2013; Holanda e Tedesco, 2017). Recentemente, começaram a ser realizados trabalhos de mapeamento e busca de filmes esquecidos, como a pesquisa de Nayla Guerra (2023) que identifica 222 filmes realizados por 121 diretoras diferentes durante o período da ditadura militar (1964 a 1985) no Brasil. Hannah Esperança (2020) mostra que na produção nos anos 1970 e 1980 o pensamento feminista reverberava nas escolhas de diretoras mulheres, que passaram a se interessar por “trazer o testemunho de outras mulheres, a fim de discutir seu papel na história e na política e trazer à luz narrativas de personagens que não tiveram chance de afirmar seus direitos em face à ditadura ...” (2020:17). Com os dados do *Catálogo do documentário brasileiro*, Karla Holanda mostra que a partir dos anos 1970 as mulheres passaram a dirigir mais filmes, “trazendo temáticas que se voltam diretamente para questões caras ao feminismo moderno” (2019: 50). Para Holanda, são números que colocam o documentário como fundador do “Cinema Moderno de autoria feminina” (2019: 50).

Para além da realização, nos anos 1970 as mulheres começavam a se organizar em debates e a discutir as desigualdades que vivenciavam na produção de seus filmes e, como destacam as pesquisadoras Marina Tedesco e Érica Sarmet, “dialogavam com um movimento global de inserção do feminismo no campo cinematográfico, iniciado no exterior no começo da década de 1970, quando surgiram os primeiros coletivos feministas de cinema...” (2019:119). Nesse contexto, foi criada em 1975 a Associação Brasileira das Mulheres de Cinema e foi realizado, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o evento *A mulher no cinema brasileiro: Da personagem à cineasta*. O texto de apresentação traz entre as realizadoras Rose La Creta, Lygia Pape, Tereza Trautman, entre outras cineastas.

Apesar de Norma ter participado dos coletivos no exterior, ela não aparece como signatária nem como participante desses eventos no Brasil. Como aponta Karla Holanda, o cinema feminino no Brasil é constituído de inúmeras diferenças e o que há de comum é o fato de que “as mulheres se aproximam pelo compartilhamento de experiências afins” (2019: 45). Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, em 1981, Norma não cita nomes, mas chega a criticar cineastas mulheres ao afirmar que existe uma cultura machista no cinema que “inclui também as mulheres, de cabeça masculina, que fizeram filmes”⁹. Para compreender de que maneira a atriz participa do movimento, entendemos que não devemos pensar na atuação de Norma dentro destes grupos feministas que se formavam, mas sim analisando o modo como ela colocava em prática a própria experiência no exílio e os conselhos de Delphine Seyrig de maneira menos organizada, trabalhando com as oportunidades que iam aparecendo na própria prática profissional.

Em 1977, Norma não só atua em *Mar de Rosas*, de Ana Carolina, como se torna “a co-autora da personagem” (Veiga, 2013: 272). Como ressalta Karla Holanda, há

9. *Jornal do Brasil*, 22 de junho de 1981.

na escolha de Norma para o papel da mulher que assassina o marido e foge com a filha um elemento irônico e, diríamos ainda, contestador: “a atriz símbolo sexual do país, Bengell, permanecer suja e maltrapilha durante todo o filme, sem figurinos ou maquiagem que realcem sua beleza ...” (2019:48). Não ficar reduzida ao lugar do objeto do olhar masculino foi para a atriz, nesse momento, uma espécie de bandeira que a leva a planejar e colocar em prática o projeto de tornar-se diretora: “Quando eu tava na França pensava que o que eu poderia fazer no Brasil que fosse novo, pelo menos pra mim. Então pensei em fazer vida de mulheres”, revela Norma Bengell em entrevista para Ana Maria Magalhães, no documentário *Mulheres de cinema*, de 1976.



Fig. 3 – Frame de *Mulheres de cinema*, de Ana Maria Magalhães.

O média-metragem é o primeiro realizado no Brasil que destaca a trajetória de atrizes e cineastas mulheres, “examinando as tensões entre tradição e renovação presentes” (Melo, 2019: 101) e retratando a participação feminina na história da atividade cinematográfica do Brasil. Norma ganha destaque no filme e “anuncia uma nova mentalidade em relação à participação feminina no cinema brasileiro” (Melo, 2019:104). Tanto Ana Maria, a diretora, quanto Norma, a entrevistada, eram atrizes, atuaram em diferentes filmes e, naquele momento, lutavam para dirigir os seus próprios projetos. No caso de Norma, como conta na entrevista, os planos eram filmar a vida de Maria Bonita e levar uma personagem feminina forte ao cinema, ideia que teria surgido com a participação dos movimentos feministas na França: “Lá o movimento feminista é muito forte, as mulheres trabalham mesmo. Então, como atriz eu imaginava o que poderia fazer pela mulher. O que dentro da minha cultura eu poderia fazer sobre a mulher?”¹⁰

10. “Meu tempo agora é aqui” – Entrevista de Norma Bengell a Macksen Luiz. *Opinião*, no 126, 4

O filme de Maria Bonita não ficou pronto e do projeto de filmar mulheres apenas um filme foi concluído: *Maria Gladys, uma atriz brasileira* (1979). Antes de analisar o filme, cuja personagem central também era uma atriz que atuou ao lado de Norma, pretendemos buscar informações em entrevistas e no acervo privado da atriz sobre os filmes que foram começados, as dificuldades encontradas pelo caminho e o que sobreviveu deste projeto. Acreditamos que essa seja uma maneira de compreender melhor os obstáculos que enfrentaram as mulheres que desejavam dirigir filmes e produziram documentário no Brasil ao longo dos anos 1970 e 1980.

Os filmes inacabados

Além do depoimento no documentário de Ana Maria Magalhães, diversas entrevistas concedidas por Norma Bengell depois do retorno do exílio deixam claro o desejo da atriz em fazer um filme sobre Maria Bonita que, como afirmava, “era uma revolucionária brasileira, uma mulher que abandonou a família e foi pro cangaço”¹¹. Outra razão para a escolha da personagem era o fato da atriz se projetar na luta de Maria Bonita, mesmo que em campos aparentemente tão distintos: “eu, mulher, Norma, que trabalhei o tempo todo não diferencio o cangaço no sertão desse cangaço de cimento armado que tá em volta”¹². Em *Norma Bengell: Eu não quero morrer muda*, entrevista que concedeu em 1978 ao jornal *Lampião da Esquina*, a atriz aprofunda a reflexão sobre os motivos para a escolha da personagem ao ser questionada sobre a razão de um filme sobre Maria Bonita:

Porque acho que me identifico com ela – não como guerrilheira, que eu não sou – como mulher. Ela largou o marido dela, o sapateiro, e foi pro cangaço, e pariu no cangaço, fez guerra, ficou prenhe. O objetivo do filme é exatamente mostrar o cangaço do lado da mulher. Porque o cangaço é sempre mostrado do lado do homem. Depois eu me considero uma Maria Bonita, porque fui criada pra casar, pra ter filhos, e em vez disso fui guerrear num sertão de pedra, de cimento armado.¹³

Na mesma entrevista, Norma afirma ainda que o projeto já havia sido iniciado: “eu fiz todo o levantamento, filmei todas as locações, e tem coisas lindas, lagos, o sertão é lindo no inverno”¹⁴. Três anos antes, uma nota no *Jornal do Brasil*¹⁵ informava que as filmagens aconteceriam nos locais por onde Maria Bonita havia passado – Piranhas, Delmiro Gouveia e no sertão de Alagoas, que a atriz principal do filme seria Maria Gladys, que a Norma caberia o papel de produtora e a direção ficaria por

abril 1975, p. 20.

11. Em *Mulheres de cinema* (1976, Ana Maria Magalhães). O filme está disponível online no link: <https://www.youtube.com/watch?v=WeVpPVI0zsw>

12. idem.

13. *Norma Bengell: Eu não quero morrer muda*. *Lampião da Esquina*, junho de 1978.

14. idem

15. *Jornal do Brasil*, 18 de julho de 1975.

conta de Neville de Almeida, cineasta que participava na época ao chamado Cinema Marginal. O que afinal teria levado Norma a desistir da direção do primeiro filme? A falta de dinheiro e a dificuldade de ganhar autonomia na realização dos próprios projetos após o retorno do exílio seria a explicação mais compreensível, como ela sugere em entrevista para o jornal Folha de São Paulo em 1976: “Desde que voltei, há 8 meses, estou tentando conseguir financiamento. Passei seis meses em torno deste filme, recusei mil convites por causa disso e até agora, nada”.¹⁶

No banco de dados sobre a produção audiovisual brasileira da Cinemateca Brasileira,¹⁷ há informações sobre a sinopse do filme, o elenco, o material original em que foi filmado e as informações sobre a equipe. O nome de Norma aparece nos campos da produção, argumento e elenco e o de Neville no campo roteirista. Maria Bonita é classificado como “Filme desaparecido”, mas uma observação da ficha catalográfica informa que “o projeto foi encaminhado para a Embrafilme em 1976 com pedido de co-produção” e que uma correspondência de Norma Bengell, de 1979, pedia a substituição deste por outro projeto.

1 / 100
 seleciona
 Fotos

MARIA BONITA - (1937)

MARIA BONITA

Código do Filme
000297

Categorias
Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original
35mm, BP, 75min, 2.065m, 24q

Data e local de produção
Ano: 1937
País: BR
Cidade: Rio de Janeiro
Estado: DF

Certificados
Censurado em 17.06.1937, 5 cópias, 2.065m. Trailer censurado em 28.07.1937, 100 m.

Data e local de lançamento
Data: 1937.08.02
Local: Rio de Janeiro
Sala(s): Palácio

Sinopse
 Maria Bonita é uma moça que por sua beleza chama a atenção de muitos pretendentes. Um certo dia, Diogo e seus companheiros tramam um plano para raptá-la. Porém, João Canoeiro e Lucas, irmão de Maria, sabendo das intenções de Diogo, tentam impedi-lo. Embora, João Canoeiro goste de Maria Bonita, a moça se apaixona por Luiz. Dona Mariana, mãe de Luiz, oferece resistência a este relacionamento. O velho Chico Xavier, um curandeiro da região, duvida da índole de Maria, difamando-a publicamente. André, pai de Maria, em função do sucedido atenta contra a vida do místico. André é preso, entregando-se ao alcoolismo. O incidente gera grande ódio dos moradores em relação à família de Maria, provocando a fuga de Lucas. Os anos passam, Maria casa-se com João Canoeiro e dá a luz a um filho, Andrezinho. A mãe de Maria morre de desgosto, por causa da prisão do marido e do desaparecimento do filho Lucas.

Gênero
Aventura; Mulher; Família;

Fig. 4 – Ficha catalográfica do filme Maria Bonito na base de dados da Cinemateca Brasileira.

16. Folha de São Paulo, 09 de janeiro de 1976.

17. O Banco de dados pode ser acessado online no seguinte link: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>

No acervo privado de Norma Bengell, além de documentos pessoais e fotografias, constam algumas imagens em movimento, filmadas em Super-8. Sabemos também por entrevistas e anotações deixadas por Norma que, a partir do contato com o coletivo feminista francês, ela passou a usar a câmera amadora para realizar pesquisas de filmes. Entre as imagens digitalizadas às quais tivemos acesso, há um trecho em que a própria Norma aparece experimentando trajes que remetem ao cangaço e à Maria Bonita. Performando para a câmera, que passeia com intimidade e de modo sensual pelo corpo da atriz, Norma está na área externa de uma residência privada e veste sobre o corpo nu uma saia, penduricalhos e uma cartucheira de couro com apliques de metal. Seriam esses trajes usados na produção do filme inacabado? Não temos informações relativas a quando essas imagens foram realizadas, mas pela análise do material, percebemos que existe uma relação de intimidade entre quem filma e quem é filmado.¹⁸ Os registros em Super-8 que estão disponíveis no acervo dão ainda pistas de outros possíveis projetos da atriz que não foram para frente, como indica a cartela manuscrita *Brincadeira de Médico*, filme de Norma Bengell.



Fig. 5 – Frames de imagens em Super-8 do acervo privado de Norma Bengell. Acervo: Cinemateca Brasileira.

18. Em outra parte do material vemos Sônia Nercessian, que foi companheira de Norma por longos anos. Partimos do princípio de que Sônia filma Norma nas imagens em Super-8, mas não temos como afirmar.

No acervo chamam ainda atenção uma sequência de planos filmados do alto em que três crianças interagem e, no meio da brincadeira, olham para a câmera revelando que percebem estar sendo filmadas. Seria esse material de pesquisa para o curta *Maria da Penha*, que Norma finalizou em 1980? O documentário trata da história de uma menina de oito anos, que vive pelas ruas do Rio de Janeiro depois de passar pela Fundação Nacional do Bem Estar do Menor (Funabem), e aborda o problema do menor abandonado e da construção de creches na cidade. Além das informações sobre o filme na base de dados da Cinemateca Brasileira e na edição de *Quase Catálogo I- Realizadoras de Cinema Brasileiro*, organizado por Heloisa Buarque de Holanda, não localizamos críticas, pesquisas, análises sobre o filme e não tivemos acesso a uma cópia.¹⁹

Há ainda no acervo de Norma Bengell um filme amador, registrado em Super-8, que mostra a saída da militante política Inês Etienne da prisão. Contamos a história da descoberta deste filme e dos caminhos que levaram ao encontro de Norma Bengell e Inês Etienne no artigo *Inês e Norma: caminhos cruzados em imagens, arquivos e militância* (2023). O que até agora não havia ficado claro era o motivo que teria levado Norma a filmar Inês. O resgate da trajetória da atriz e deste projeto de filmar a vida das mulheres nos levou a desenvolver a hipótese de que essas imagens documentais seriam parte da pesquisa sobre o filme que Norma desejava fazer sobre Inês. A entrevista para a revista *Presença de Mulher*, em 1988, reforça nossa hipótese. Norma fala sobre a retomada da ideia do projeto de filmar a vida de mulheres revolucionárias e conta que já havia feito um vídeo sobre Inês Etienne Romeu (quando viveu no exílio): “não sei se gosto do vídeo. O vídeo é tão cruel. Eu quero fazer a história da Inês no cinema. A mim só interessam essas histórias, pra contar a história do Brasil que ninguém sabe”.²⁰

Quase uma década antes desta entrevista, porém, Norma dirige o primeiro filme. Do outro lado da câmera, está a atriz Maria Gladys. Como apontamos anteriormente, depois de um longo tempo de esquecimento, o documentário vem sendo lembrado em pesquisas que retomam a produção cinematográfica feminina do período. Neste artigo, interessa analisa-lo levando em consideração o encontro anterior das duas atrizes em um filme de Júlio Bressane, além da participação de Norma na rede internacional feminista dos anos 1970, nas relações que imaginava criar entre os papéis do ator e diretor no filme e nas inovações propostas a partir das próprias experiências de vida.

19. Em email com o setor de pesquisas da Cinemateca, fomos informadas que existe uma cópia do filme em película que ainda não foi digitalizada.

20. *A rebeldia de Norma Bengell*. *Presença de Mulher*, ano II, Janeiro-março de 1988.

De frente para trás das câmeras: Norma, enfim, dirige um filme sobre uma mulher

Em 1979, quando Norma realiza *Maria Gladys, uma atriz brasileira*, Gladys já havia atuado em mais de quinze filmes e colecionava em seu currículo uma longa lista de cineastas que despontavam em movimentos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Ruy Guerra, Rogério Sganzerla, Glauber Rocha, Domingos de Oliveira são alguns nomes com quem a atriz já havia colaborado. Consagrada pelo cinema *cult* da época, Gladys traçava um percurso bastante diferente do de Norma, que havia iniciado sua carreira em teatros de revista, sendo rapidamente alçada à categoria de beleza nacional.

Apesar das diferenças, as trajetórias de Gladys e Norma possuem alguns pontos de contato. As duas compartilharam o mesmo set de filmagem em *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane. A obra, considerada um dos melhores cem filmes de todos os tempos pela Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema), é um ícone do Cinema Marginal. Reconhecido como paradigmático por sua violência social e estética, o filme busca romper também com os modos clássicos de fazer e ver cinema. Rodado em 16mm, *O anjo nasceu* apresenta uma narrativa fragmentada por cenas que a princípio não possuem nexos causais, mas que compartilham um tema comum: o insólito e o crime passionais.



Fig. 6 – Norma e Gladys em filmagem de *O Anjo Nasceu*, de Júlio Bressane. Revista Filme e Cultura, 1970.

A narrativa segue a jornada de dois marginais, Santamaria e Urtiga, interpretados por Hugo Carvana e Milton Gonçalves. Logo na primeira metade do filme, Samaritana e Urtiga invadem a casa burguesa da mulher representada por Norma Bengell. Lá encontram a patroa, Norma, e a empregada, interpretada por Maria Gladys. O encontro das personagens masculinas com as duas mulheres será atravessado pela violência. Samaritana e Urtiga, dentro da casa, passam a possuir, explorar e abusar dos corpos femininos. Subjugadas, as personagens de Norma e Inês, que não

possuem nome nem fala (apenas murmuram ou respondem brevemente quando convocadas), ficam à mercê das violências físicas e psicológicas praticadas pelos criminosos. São quatro sequências, intercaladas por imagens aparentemente desconexas.

Na primeira sequência, as personagens femininas são espancadas e, em seguida, obrigadas a servir os homens famintos. Na segunda sequência, Samaritana lê em voz alta o diário da personagem de Norma, ridicularizando e diminuindo a mulher, para depois espancar e estuprar patroa e empregada diante do comparsa, que se comporta como voyeur da cena. Na terceira, uma das mais fortes do filme, as duas mulheres são obrigadas a dançar com os homens, seus corpos tentam resistir como bonecas de pano, enquanto são arrastadas pelo salão. A quarta sequência encerra com o assassinato das personagens femininas. Os corpos de Norma e Gladys, depois de golpeados, agonizam no chão até se tornarem imóveis. As cenas são filmadas sempre em plano aberto, com poucos cortes, de forma crua e realista.

O filme de Bressane, ao adotar uma narrativa elíptica, se abre para muitas interpretações. A violência extrema é compreendida por seus intérpretes como dispositivo disruptivo da própria linguagem cinematográfica. As críticas da época já exaltavam a potência estética da obra: “O anjo nasceu é um dos dois ou três filmes brasileiros feitos de 1968 onde a palavra cinema é entendida, respeitada, aplicada e esgotada até o seu último extremo”.²¹ Para nós, mais do que analisar o gesto artístico do autor, interessa pensar de que forma o primeiro encontro cinematográfico entre Norma e Gladys se materializa nas imagens e como ele reverbera no filme realizado uma década depois.

Em *O anjo nasceu*, as duas mulheres representam papéis sem nome, sem fala e sem agência. Sem meios de resistir aos abusos dos heróis-marginais, o que lhes sobra é uma migalha de afeto e solidariedade. Em meio aos maus-tratos as personagens femininas, invariavelmente, tentam se aproximar, se dão as mãos, se abraçam, encostam os corpos. No filme de Bressane, não nos é dada a oportunidade de conhecer as personagens para além do que os clichês comunicam. Pelos figurinos, somos informados de que se trata de uma relação entre patroa e empregada. Na cena em que Santamaria lê o diário, entendemos que Bengell é provavelmente uma mulher frustrada em seus relacionamentos amorosos. Isso é tudo o que Bressane nos fornece sobre o universo das personagens. De resto, são imagens de corpos violados. Imagem que Norma e Gladys já conheciam bem.

Apesar das diferenças de personalidade, de trajetória e de lugar que ocupavam na mídia e no imaginário da época, Norma e Gladys compartilharam a experiência da objetificação dos seus corpos. Para Norma, essa era a regra. Como apontamos anteriormente, desde que iniciou sua carreira, nos Teatros de Revista do Copacabana Palace, o apelo para a imagem de mulher sensual e erótica ocuparam o centro de sua identidade. Ao longo da década de 1960 a atriz passou a ocupar lugares mais

21. Revista Manchete, 1970.

valorizados na cena cultural, atuando em filmes consagrados pela crítica, mas ocupar esse novo espaço não significou abandonar por completo as imagens da mulher objeto de desejo.

Já Gladys, logo depois de uma breve passagem como bailarina pelo programa televisivo Clube do Rock, estreou no Teatro Municipal a peça *O Mambembe* de Arthur Azevedo, ao lado de atores de peso como Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sérgio Britto e Ítalo Rossi e foi rapidamente reconhecida como atriz de talento. Esse reconhecimento, no entanto, não a livrou das representações objetificantes, dentro ou fora dos palcos de teatro e das telas do cinema, como revela a campanha de *O Pasquim*, de 1974, que indicava Gladys como uma das mulheres mais sexy do país.



Fig. 7 – *O Pasquim*, ano 1974, edição 273.

Fosse na imprensa, no teatro, na televisão ou no cinema de arte, Norma e Gladys já haviam compartilhado a sensação de ter sua imagem consumida, violada e emudecida, imagem que o filme de Bressane, ainda que com intenção de realizar uma crítica da sociedade brasileira, não deixa de reproduzir. Uma década depois de *O anjo nasceu*, as atrizes estão de novo compartilhando a cena, mas dessa vez são elas que controlam os meios de produção. O curta *Maria Gladys, uma atriz brasileira*, inverte a lógica da objetificação através do encontro singular entre as duas mulheres.

O filme apresenta um retrato de Maria Gladys que é construído no encontro entre a atriz, diante das câmeras, e Norma, a diretora, que só aparece brevemente em um reflexo dos óculos escuros, mas se faz ouvir. Poemas recitados por Gladys nua em contraluz diante de um fundo branco, planos sensíveis da atriz diante do espelho, são montados com diálogos que se dão entre a personagem e a diretora. Norma, sempre atrás da câmera, Gladys, retribuindo o seu olhar através da mirada direta para a objetiva.



Fig. 8 – Frame de *Maria Gladys: uma atriz brasileira*, de Norma Bengell.

Se em *Bressane*, as personagens não tinham voz, no filme dirigido por Norma tomam a palavra produzindo presença diante e atrás da câmera a partir da narrativa que desejam construir e da forma como se querem ver representadas. No arquivo pessoal de Norma Bengell, encontramos um manuscrito onde a autora narra e reflete sobre diferentes passagens de sua vida. Em certa altura, Norma aborda a experiência de ser dirigida por diretores homens e dialoga com Gladys:

O mal deles é que não tem um pingão de humildade, aquela que é peculiar nos grandes artistas. Eles são diretores. E aí? (...) como eu dizia para Maria Gladys. Você é uma mulher e não um estereótipo, não um travesti. Você é uma mulher. Todos os diretores para quem trabalhei e os que não trabalhei e os que trabalhamos juntas, eles precisam saber do mais importante. (...) Sei que o cinema é brinquedo masculino, porque para nós sobraram as bonecas.²²

O manuscrito não datado reverbera a consciência de Norma sobre as relações de poder constituídas nos sets de filmagens e na arena do cinema. Visão de mundo que ela faz questão de exibir também em suas entrevistas públicas. Em 1978, ano anterior ao lançamento do seu primeiro filme como diretora, Norma concede entrevista filmada pela equipe do Serviço de Rádio e Televisão da Embrafilme, sobre o filme *Na Boca do Mundo*, de Antônio Pitanga, e afirma:

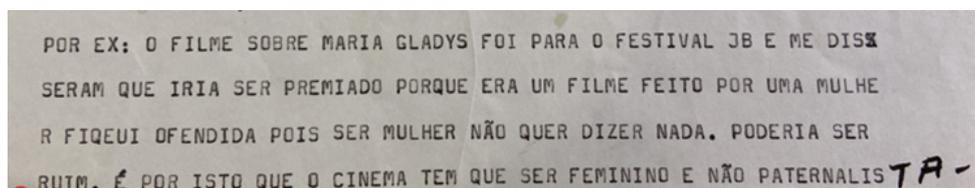
Quando eu faço um filme eu pergunto a lente, vejo como uma câmera se comporta. Eu olho na câmera, peço, aprendo, pergunto. Então eu acho que o ator praticamente ele dirige um pouco, 50% do filme é dirigido por ele na frente da câmera. Eu acho

22. Acervo privado Norma Bengell, Cinemateca Brasileira.

que se um ator é responsável e tem vontade de dirigir ele é apto a dirigir qualquer filme. Eu acho que não existe essa coisa discriminatória diretor ator (...) o talento é universal, a arte é universal, a direção é universal. Se eu dirigir um filme eu vou ser a anti-diretora, eu acho antigo dirigir ... eu acho isso dos anos 1950, uma coisa de passê, que já era. Então eu seria a anti-diretora. Acho que o ator tem que estar livre diante de uma câmera pra poder falar e se exprimir do jeito que ele quer dentro daquilo que você propõe. Você dá um espaço pra ele e dentro daquele espaço ele cria.²³

Ao realizar o seu primeiro filme como diretora, Norma tem como objetivo produzir um novo tipo de relação entre o corpo que filma e o corpo filmado, adotando a postura que ela nomeia acima como “anti-diretora”. Seu documentário sobre Maria Gladys deixa transparecer a amizade, a admiração mútua e a confiança estabelecida entre as duas mulheres no momento da filmagem, adotando também uma dimensão reflexiva. Em uma passagem do filme, Gladys fala sobre o cansaço de estar sendo filmada, de ter que esperar a luz, a câmera e a direção se organizarem. Norma incorpora a queixa na montagem, expondo os limites do seu projeto ao mesmo tempo em que confere poder à atriz.

Em 1979, o filme foi selecionado para participar do Sexto Festival Brasileiro de Curta-Metragem, promovido pelo Jornal do Brasil, uma das janelas de exibição mais importantes daquele período. A programação incluiu 232 filmes concorrentes, a serem julgados por um júri composto pelos cineastas Oswaldo Candeira e David Neves, e pelos críticos, José Carlos Monteiro, Miriam Alencar e José Carlos Avellar. O curta não foi premiado²⁴. No manuscrito de Bengell que citamos acima, encontramos também uma passagem onde a diretora reflete sobre essa ocasião: “O filme sobre a Maria Gladys foi para o festival JB e me disseram que ia ser premiado porque era um filme feito por uma mulher e fiquei ofendida porque ser mulher não quer dizer nada. Poderia ser ruim, é por isso que o cinema precisa ser feminino e não paternalista”²⁵.



POR EX: O FILME SOBRE MARIA GLADYS FOI PARA O FESTIVAL JB E ME DISSERAM QUE IRIA SER PREMIADO PORQUE ERA UM FILME FEITO POR UMA MULHER E FIQUEI OFENDIDA POIS SER MULHER NÃO QUER DIZER NADA. PODERIA SER RUIM. É POR ISTO QUE O CINEMA TEM QUE SER FEMININO E NÃO PATERNALISTA TA-

Fig. 9 – Notas de Norma Bengell. Acervo pessoal: Cinemateca Brasileira.

23. A entrevista filmada em 16mm faz parte do acervo do CTAV do Rio de Janeiro e está disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=VpZYYJWHKL0&t=94s>

24. Informações do Jornal do Brasil de 7/11/1979.

25. Acervo privado Norma Bengell. Cinemateca Brasileira.

O curta *Maria Gladys, uma atriz brasileira*, que em 1980 chegou a ser exibido no Festival de Brasília, é a semente do projeto cinematográfico que Norma queria encampar enquanto realizadora. Seu cinema seria construído entre mulheres, com base em novas relações, dando espaço e autoria às atrizes, donas de suas imagens. Seria um cinema feminino, mas que não aceitaria concessões por ser realizado por mulheres. Norma, tão admirada como mulher, queria agora ser reconhecida apenas como cineasta.

Ao analisarmos seu arquivo pessoal fica evidente as dificuldades enfrentadas por ela para levar esse projeto adiante. Filmes inacabados, roteiros não filmados, se juntam a relatos amargurados sobre sua trajetória enquanto realizadora. Ainda assim, apesar das imensas dificuldades, sociais, econômicas e conjunturais, Norma, entre 1979 e 2004, assinou a direção de nove filmes, entre curtas, longas de ficção e documentários, onde aborda o mundo a partir da experiência feminina.²⁶

Considerações finais

Em 2008, Norma Bengell realiza ao lado da companheira Sônia Nercessian a série *Mulheres no Cinema Brasileiro*, co-produzida pelo Canal Brasil e TV Brasil e viabilizada com recursos da Lei Rouanet. A série conta com quatro episódios, refaz a história do cinema brasileiro pela perspectiva de mulheres trabalhadoras que foram invisibilizadas ao longo da história e foi produzida nos anos 2000, uma época em que, como ressaltam Tedesco e Cabrera, “o audiovisual no país não contava com significativas discussões e mobilizações por parte das mulheres” (2021:22). Finalizada apenas cinco anos antes da morte de Bengell, *Mulheres no Cinema Brasileiro* indica que o projeto ao qual Norma se dedicou perdeu fôlego em diferentes momentos históricos, foi reinventado de diferentes formas, mas não deixou de existir.

Ao identificar o projeto de Norma Bengell de filmar a vida de mulheres, buscamos investigar as motivações que despertaram esse desejo, as motivações, fracassos e sucessos desta jornada. A partir de documentos pessoais e entrevistas concedidas ao longo da carreira da atriz, entendemos que a trajetória pessoal de Norma, o engajamento político durante a ditadura militar e o encontro com coletivos feministas durante o tempo que viveu no exílio foram de fundamental importância para que Norma deixasse de se ver apenas como atriz e começasse a se imaginar como uma mulher que também poderia realizar filmes. Foi com o conhecimento da tecnologia do vídeo na produção de vídeos feministas, o que permitia a troca de experiências entre mulheres na realização de curtas, que Norma passou a usar uma câmera Super-8 para pesquisar e elaborar projetos de filmes sobre mulheres.

Ao longo do artigo, mostramos também que, depois do exílio na França, Norma chega ao Brasil em um contexto em que as mulheres se inseriam com mais força na produção cinematográfica e promoviam debates sobre o fortalecimento do cinema

26. Entre os filmes estão *Eternamente Pagu* (1987), *Infinitivamente Guiomar Novaes* (2003) e *Antonietta Rudge, o êxtase em movimento* (2003), além da série *As mulheres do cinema brasileiro*, dirigida com Sonia Nercessian.

feminino no país. Contudo, Norma não participa coletivamente desses movimentos, dando prioridade para a busca de dinheiro e parcerias para produzir os próprios filmes, mesmo que com baixo custo e de forma experimental. Quando realiza o documentário sobre Maria Gladys, a então diretora aponta para um tipo de cinema que constrói uma imagem feminina que vai além da objetificação, uma imagem diferente daquelas que encarnou em muitos filmes que atuou. Trata-se de um cinema construído entre mulheres, em que a diretora e a atriz possam trabalhar de forma conjunta, revelando desconfortos e dúvidas sobre o processo.

Neste contexto, essa pesquisa propõe recuperar o legado de Norma Bengell como agente fundamental do cinema feminista brasileiro, como sujeita que desafiou as normas, enfrentou adversidades e pavimentou o caminho para futuras gerações de mulheres no cinema. Ao revisitar sua filmografia e sua trajetória, reafirmamos a importância de compreender o passado, para entender os fracassos e valorizar as lutas e conquistas das mulheres que moldam as múltiplas imagens do cinema nacional.

Referências bibliográficas

- Bengell, N. (2014) *Norma Bengell*. São Paulo: Versos Editora.
- Esperança, H. (2020) *Diretoras brasileiras e a representação da mulher em documentários dos anos 1980*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos
- Guerra, N. (2023) *Entre apagamentos e resistências: curtas metragens feitos por diretoras brasileiras (1966-1985)*. São Paulo: Alameda.
- Holanda, K. & Tedesco, M. (orgs.). (2017). *Feminismo e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus.
- Hollanda, H. (org.). (1989) *Realizadoras de cinema no Brasil: 1930-1988* (Quase catálogo 1). Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos.
- Melo, L. “O discurso historiográfico em ‘Mulheres de cinema’”. In: Holanda, Karla; Tedesco, M. (orgs.). (2017). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus.
- Machado, P. & Blank T. C. (2020) “Musas insubmissas: Estudo de “Inês” (1974), um filme de coletivo sobre uma presa política brasileira”. *Revista Eco-Pós*, 23(3), 34–54.
- Machado, P. & Blank T. C. (2024). “Inês e Norma: caminhos cruzados em imagens, arquivo e militância”. *Revista Acervo*. v.37, n1.
- Sarmet, É. & Tedesco, M. (2017). “Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980”. In: Holanda, K. & Tedesco, M. (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus.
- Seyrig, D. (1983). Être bien avec les femmes. In: Françoise Collin, Persée, n8 pp. 75-83. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1983_num_28_1_1404

- Tedesco, M. & Cabrera, L. (2021) *Carmem Santos em audiovisuais sobre as mulheres no cinema brasileiro: perspectivas de diretoras mulheres*. In: En outra islã, n. 4 maio, pp.20-39.
- Tavares, M. (2011) *Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira*. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Veiga, A. (2013). *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamento, fugas, especificidades*. Tese de Doutorado em História. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Veiga, A. (2017). “Estéticas e políticas de resistência no ‘cinema de mulheres’ brasileiro (anos 1970 e 1980)”. In: Holanda, K. & Tedesco, M. (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus.

Personagens femininas no documentário brasileiro

Karla Holanda*

Resumo: O artigo apresenta uma análise das personagens femininas presente nos filmes que formaram o cânone do documentário brasileiro nos anos 1960, quando surge o chamado documentário moderno. A personagem feminina nessa década quase sempre assume papel secundário. Interessa-nos discutir: o que se entende por personagem em documentários? Quais paralelos existem com as personagens de ficção? De que filmes e diretores estamos falando?

Palavras-chave: documentário brasileiro; mulheres no cinema; personagens em documentário.

Resumen: El artículo presenta un análisis de los personajes femeninos en las películas que formaron el canon del documental brasileño en la década de 1960, cuando surgió el llamado documental moderno. El personaje femenino en esta década casi siempre adquiere un papel secundario. Nos interesa discutir: ¿qué se entiende por personaje en los documentales? ¿Qué paralelos hay con los personajes de ficción? ¿De qué películas y directores estamos hablando?

Palabras clave: documental brasileño; mujeres en el cine; personajes en documental.

Abstract: The article presents an analysis of the female characters in the films that formed the canon of Brazilian documentaries in the 1960s, when the so-called modern documentary emerged. The female character in this decade almost always takes on a secondary role. We are interested in discussing: what is meant by character in documentaries? What parallels are there with fictional characters? What films and directors are we talking about?

Keywords: Brazilian documentary; women in cinema; characters in documentary.

Résumé : L'article présente une analyse des personnages féminins dans les films qui ont constitué le canon du documentaire brésilien dans les années 1960, époque où est apparue le documentaire dit moderne. Le personnage féminin de cette décennie occupe presque toujours un rôle secondaire. Nous nous sommes intéressés à discuter la question suivante : qu'entend-on par personnage dans les documentaires ? Quels parallèles peut-on établir avec les personnages de fiction ? De quels films et réalisateurs parle-t-on?

Mots-clés : documentaire brésilien ; les femmes au cinéma ; personnages dans un documentaire.

* Universidade Federal Fluminense (UFF), Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, 24210-590, Niterói (RJ), Brasil.

E-mail: karlaholanda@id.uff.br.

A autora agradece à Faperj – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, pelo apoio a esta pesquisa.

Submissão do artigo: 22 de dezembro de 2022. Notificação de aceitação: 01 de fevereiro de 2024.

Num filme de ficção, a personagem, geralmente, se origina da mente do/a roteirista, que delinea suas características físicas, morais, sociais, linguísticas, intelectuais, com as quais ela estabelece relacionamentos familiares, sexuais, profissionais, de amizade. A essa personagem é atribuído um contexto onde ela vai desenvolver suas ações: assim, ela mora em certa região, tem determinada família, exerce (ou não) alguma profissão, trabalha em tal lugar, etc. Mesmo que se saiba pouco sobre a personagem ou que ela contrarie expectativas causais, é o ator/atriz que materializa suas qualidades ao emprestar seu corpo, voz e técnica; é ele/ela que fará a mediação entre a personagem descrita no roteiro e o que efetivamente tomará vida, que se tornará cristalizado na imagem. Além disso, muitas vezes, o ator/atriz recebe orientações da direção em relação à sua interpretação. Portanto, a concretização da personagem no cinema de ficção, pode-se dizer, envolve a mistura do que está determinado no roteiro, da personalidade e características do ator/atriz, da condução da direção e, vale acrescentar, da relação que a personagem estabelece com outras da trama. Se, grosso modo, a personagem do filme de ficção pode ser assim compreendida, o que podemos afirmar sobre a personagem de documentário?

Pretendemos aqui investigar o sentido da personagem de documentário e, em seguida, apresentar algumas personagens femininas elaboradas pelos documentaristas brasileiros dos anos 1960, quando surge o chamado documentário moderno, na esteira do Cinema Novo – filmes que compõem o cânone do documentário brasileiro do período.

Personagem de documentário

Há documentários que se utilizam de atores ou atrizes - profissionais ou não - para interpretar certos papéis. Nesse caso, a personagem pode ser constituída a partir de um roteiro e seguir orientações expressas da direção, tal qual num filme de ficção. Entretanto, não é esse tipo de personagem de documentário que nos interessa para o propósito deste artigo, mas aquele que expõe sua própria existência, suas próprias histórias, pensamentos e valores; é o que se lança e que revela um *ser* emergido do emaranhado das relações que se interpõem no instante da filmagem e mesmo antes, quando surge a ideia do filme. A esse, Bezerra propõe chamar de *performer*, por não encarnar “um tipo como um ator de teatro, cinema ou televisão, ou seja, não se anula para interpretar outro *ser* inventado, é sempre ele, em pessoa, que atua” (Bezerra, 2013). É a esse tipo que nos referimos, mas seguiremos com o termo “personagem”, embora possa induzir a uma confusão, que vem da habitual associação deste a um ser ficcional.

É boa a colocação que Brait faz entre dois tipos de fotografia: um tipo é a fotografia distribuída pela indústria cinematográfica de suas estrelas nos anos 1940 e o outro são as fotografias 3 x 4 de pessoas comuns, normalmente usadas como documento. O primeiro tipo de fotografia, num jogo de claro-escuro, carrega na composição e iluminação, “selecionando e combinando os elementos necessários para *criar uma realidade*, ainda que, para um receptor ingênuo, pareça estar apenas

reproduzindo uma realidade” (Brait, 2006: 14). A segunda fotografia pode parecer a maneira mais objetiva de captar o real, no entanto, diz muito pouco da complexidade do ser retratado e, talvez por isso, as pessoas se esforcem tanto nessas pequenas fotos para “aparentar e passar para a fotografia a imagem que fazem de si mesmas: cabelos penteados, sorriso, leve ar de seriedade, queixo erguido (...)” (Brait, 2006: 13). Mas até mesmo essa imagem 3 x 4, mais próxima do que seria uma personagem de documentário por estar no mundo cotidiano, ao contrário da primeira, deliberadamente manipulada para transmitir um ideal de beleza e *glamour*, não pode ser confundida com a pessoa em si, que sempre será muito mais que o que pode revelar um instante flagrado.

Claro, a totalidade de um ser nunca será captada num documentário; o que se pode ter são ângulos, facetas, recortes, ideias, silhuetas. Mas quais desses ângulos, facetas, etc, o documentário trará à tona? Para a elaboração de uma personagem de documentário, mesmo fragmentada, não basta o ser real como modelo; interage com suas características e personalidade o imponderável da tomada – tudo que pode influenciar o momento, como estímulos que podem potencializar determinados comportamentos - e a “química” com o/a realizador/a, que nesse tipo de filme costuma ser muito mais determinante que na ficção.

Um bom exemplo disso é *Estamira* (2004), de Marcos Prado, cuja personagem central é uma mulher na convergência entre a loucura e a extrema miséria, que faz tratamento psiquiátrico e toma remédio controlado. Nesse documentário, há uma cena em que, estimulada pelo álcool e por uma pergunta provocativa do neto, Estamira tem um surto e esbraveja, para deleite do sujeito-câmera¹ que, entre planos e contra planos, aponta a câmera para um lado e outro alternadamente, naquele set que se torna um ringue, acentuando a histeria da personagem que ajuda a criar (fig. 1). Que parte da *pessoa* Estamira é sublinhada na *personagem* que compõe *Estamira*? Que facetas dela foram realçadas a partir de sua interação com o diretor? O sujeito-câmera nessa cena se comporta como o espectador de uma partida de tênis - ora mirando a avó, ora o neto. Sua aparente observação neutra verifica as performances de um campo e outro: esse gesto não teria sido mais um elemento provocador do surto de Estamira?



Fig. 1: Frames de *Estamira*, 2004

1. Como sujeito-câmera me refiro ao aparato por trás da câmera, que costuma ter na direção o elemento condutor, em especial num documentário.

Há cenas em que o sujeito-câmera participa fortemente na concepção da personagem, como a descrita acima, mas há cenas em que se verifica mais a atuação da própria personagem na invenção de si. Produzir a *mise-en-scène* de si mesmo é uma forma de dominar o medo de ser observado na filmagem, é “brincar com ele” (o medo), como diz Comolli (2008: 53). Na elaboração da personagem de documentário, o sujeito que filma adquire importância crucial, como vimos. Sua presença – e seu sentido para o/a outro/a – pode deflagrar, potencializar ou inibir comportamentos, gestos, falas e valores da pessoa filmada, delineando contornos da personagem que se molda a partir dessa relação. A *mise-en-scène* da personagem surge, assim, da relação com quem filma. Elementos omitidos dessa relação na montagem do filme também contribuem na emolduração de certa faceta da personagem, cujo processo de deflagração não acompanhamos. Não é exagero afirmar que a personagem resultante de um documentário revela, mesmo que nas entrelinhas, mais de quem filma do que da pessoa filmada, efeito muito bem demonstrado em *Rua de mão dupla* (2002), de Cao Guimarães.²

É preciso voltar-se mais a esse aspecto da associação entre equipe (em especial a direção) e personagem, que parece trazer muitas chaves. Pode-se sugerir que o efeito da interação entre esses dois sujeitos – quem filma e quem é filmado – assemelha-se ao que resulta do efeito da direção de atores numa ficção convencional. Como diz Fernão Ramos, referindo-se aos sujeitos do documentário:

O outro corpo (aquele que sustenta a câmera e está atrás dela) irá comutar criativamente sua expressão de sujeito da câmera pela expressão do corpo/personagem que encena à sua frente, encarnando uma personalidade. Personalidade que não é a da sua pessoa em si, nem existe somente para o sujeito-da-câmera: é a de uma personagem que surge da tomada, transfigurada pela alquimia da representação que envolve a máquina-câmera, enquanto é lançada para o espectador. A esta comutação, no cinema de ficção, chamamos direção de atores (Ramos, 2013: 23-4).

Se essa relação é similar à direção de atores, certamente é de maneira própria, já que o que está em jogo é a simbiose entre personalidades e não técnicas de direção a serviço de um roteiro preestabelecido ou mesmo que seja de uma filmagem improvisada, onde o sujeito filmado é ficcional e não decalcado do mundo real. O sujeito do documentário, em geral, é extraído do mundo real, mas não em forma de uma imagem qualquer, como seria a de uma câmera de vigilância, como exemplifica Ramos. A encenação documentária tem densidade, “a diferença está no corpo denso do sujeito-da-câmera, existindo através de ‘si’, câmera, para o mundo e para a per-

2. Nesse filme, pessoas habitam por 24 horas casas de desconhecidos e gravam imagens do ambiente, na tentativa de descrever quem é esse/essa desconhecido/a. No entanto, ao final, verifica-se que as imagens e sons captados parecem revelar muito mais particularidades de quem filmou do que do/a dono/a da casa (Lins, 2009).

sonagem” (Ramos, 2013: 24). O sujeito filmado tem noção, em grau variável, do/a espectador/a (receptor final) e é para ele/ela que encena, “ao olhar para o sujeito-da-câmera, vê a expressão da figura que dirige suas ações, mas vê também, sobreposto nele, o espectador” (Ramos, 2013: 22).

A montagem é um elemento decisivo na composição da personagem de documentário; ela tanto pode reforçar a personagem que o sujeito filmado elabora de si na tomada, quanto pode contrariá-la completamente. Um exemplo dessa segunda possibilidade é o que faz *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro. Nesse filme, os riquíssimos donos de cobertura que se esforçam em exibir certas qualidades morais, buscando criar de si próprios personagens altruístas ou divertidas ou justas, não foram, na verdade, donos da criação final de suas personagens. Pela montagem, o documentário os revela representantes de uma elite alienada, provavelmente o que eles não esperavam. Dessa forma, as personagens emergidas nessa obra revelam mais o caráter crítico do diretor do que os ricos proprietários.

Outro aspecto relevante a destacar é o grau de centralidade da personagem no documentário. Nem toda personagem expressiva é central no documentário; há as que aparecem circunstancialmente, mas que, muitas vezes, deixam rastros marcantes, embora possam nem se aperceber das relações em jogo. Nesse sentido, é importante relativizar o protagonismo. Elisabeth Teixeira, por exemplo, é o eixo de *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho: tudo no filme se volta para ela, é em volta dela que orbitam as histórias, os fatos. No entanto, por vezes, personagens de poucos instantes na tela se incrustam no documentário de tal maneira que marcam o filme em definitivo, seja pela intensidade de sua presença na tomada, seja pelos significados de sua aparição. Nesse sentido, podemos lembrar do pequeno garoto de *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, aquele que faz caretas e mímicas diante da câmera, enquanto seu provável avô - a personagem que justifica a cena - faz um longo discurso moralista (fig. 2). O garoto aqui não está encenando para compor sua personagem, ele não está instigado por qualquer noção do que representa o realizador e sua equipe. Para ele, aquele é apenas um momento lúdico, lhe interessa fazer gracinhas para pessoas estranhas que ocupam sua casa, sem calcular qualquer efeito que possa causar num eventual espectador.



Fig. 2: Frame de *A opinião pública*, 1967

Com essas breves considerações acerca da personagem de documentário, pretendo me ater, a seguir, à discussão de personagens femininas nos documentários dos anos 1960.

Personagem feminina pelos documentaristas dos anos 1960

Em poucos documentários brasileiros dos anos 1960 estão presentes personagens femininas. Quando aparecem, geralmente ocupam condição secundária e de pouca relevância, subordinadas a uma personagem masculina. Nessa que é a década da afirmação do Cinema Novo e do documentário dito moderno no Brasil, as mulheres dirigem apenas onze documentários (sendo três em codireção), de um universo de 248 filmes documentários catalogados no mesmo período no banco de dados Documentário Brasileiro.³ Essa baixa participação das mulheres na direção, certamente, é um motivo para essa presença pífia de personagens femininas.

Desde “Cineastas e imagens do povo” (1985), Bernardet já identificava que nos documentários que correspondem à década de 1960 abordados em seu livro, com exceção de *A opinião pública*, “a figura feminina é simplesmente obliterada”. E exemplifica:

Lavrador, Liberdade de imprensa não fazem referência a mulheres, todos os entrevistados são homens. *Migrantes* apresenta duas mulheres, mas elas têm um papel subordinado a Sebastião e não aparecem no plano mais importante. Todas as entrevistas dominantes de *Maioria absoluta* são com homens. *Viramundo* se detém numa mãe-de-santo, mas ela recebe Pai Damião e, quando fala por si, exalta as virtudes do santo. Todos os autores dos filmes comentados até agora são homens, todas as vozes *off* são masculinas (Bernardet, 1985: 91).

As personagens femininas são poucas, mas existem. Vamos, assim, lembrar como algumas delas operam. *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman, se propõe a abordar o analfabetismo e, para isso, a voz *off* logo no início informa que vai “indagar as causas através da opinião e do depoimento de pessoas que vivem em diferentes níveis o problema brasileiro”. Uma moça de biquíni numa praia da zona sul carioca, com óculos de sol, o mar ao fundo em um dia ensolarado com outras pessoas se divertindo em volta, é a primeira a ser interpelada pela equipe. Surpreendida, ela pergunta: “falar o que?”. A voz fora de campo repete: “qual a causa do problema brasileiro?”. Ela ganha tempo: “já está gravando...?”. E esboça uma reflexão, repetindo para si a pergunta: “Qual a causa do problema brasileiro...?”. A voz, apressada, lhe ajuda: “não há crise?”. E afirma por ela: “Não há crise!”. E encerra sua participação, como se a moça, de fato, tivesse emitido uma opinião. A seguir, outras quatro pessoas, das quais mais uma mulher, são entrevistadas e expõem o que

3. Disponível em documentariobrasileiro.com.br, acesso em 21 de dezembro de 2023.

pensam sobre o assunto. Nesse breve bloco do filme, composto por representantes da classe média, a intenção é demonstrar que essa classe tem visão limitada acerca dos problemas brasileiros. O passo seguinte é dar voz aos próprios analfabetos, que vão esboçar suas ideias. Em *Maioria absoluta*, não se pode dizer que há alguma personagem que centralize a narrativa. Os depoimentos são montados a fim de se construir um discurso uniforme sobre as causas e soluções da miséria, mas as falas das personagens masculinas têm mais argumentos, são mais elaboradas e nenhuma é interrompida como acontece com uma trabalhadora rural que fala das dificuldades e dos filhos que perdeu. Sua fala tem o volume diminuído, enquanto a narração *off* se sobrepõe, complementando argumentos, deixando sua imagem agora sem voz.

Memória do cangaço (1964), de Paulo Gil Soares, é estruturado a partir das histórias do coronel José Rufino, que matou cerca de 20 cangaceiros; é em torno de seu depoimento que todas as histórias giram. Ao citar alguns nomes do áureo tempo, Rufino é corrigido pela voz *off* do narrador, enquanto vemos trechos das imagens de Maria Bonita realizadas na histórica filmagem de Benjamin Abraão, em 1936: “a memória do coronel esqueceu esta mulher: Maria de Déa, que criou no sertão o mito de *coragem e beleza* quando abandonou seu marido para viver com Lampião. Maria Bonita ainda [está] viva na memória dos cantadores, como beleza e vaidade”. Sua beleza e coragem – coragem, diga-se, por ter abandonado o marido e não por viver as aventuras do cangaço – são enaltecidas, são esses aspectos que interessam à narrativa. Depois dela, o filme entrevista a cangaceira Otília, mulher do temido Mariano, que o coronel Rufino acabara de dizer que foi um dos que matou. Nos 27 segundos em que aparece em cena, Otília diz que entrou no cangaço aos 15 anos, quando foi sequestrada pelo bando e, respondendo às perguntas do diretor, confirma que vivia com Mariano, morto por José Rufino. Para formar o trio de mulheres do filme, após o coronel falar como matou Corisco, o filme mostra a breve cena em que tentou entrevistar Dadá, a mulher de Corisco. Inicialmente com o fotograma congelado enquanto ouvimos a tentativa da equipe de conversar com ela, a imagem se mantém em movimento por apenas dois segundos, justo quando Dadá avança em direção à câmera para impedir a filmagem, cedendo, a seguir, espaço a uma tela preta e a uma foto sua de quando era jovem no cangaço, enquanto ouvimos, em *off*, sua voz firme e ameaçadora aos que tentam filmá-la: “Não! Não, de forma nenhuma. Não façam isso porque eu mato um. Eu nunca fui desordeira, mas desta vez eu vou ser. Se acompanhei Corisco foi porque fui mulher dele, foi em obediência ao meu marido” (fig. 3).

Maria Bonita, Otília e Dadá são mulheres que não se desenvolvem como personagens elaboradas em *Memória do cangaço*; são as mulheres de Lampião, Mariano e Corisco – suas funções no filme são subordinadas a eles; suas presenças são acessórias ao mundo do cangaço e à memória do coronel. De Maria Bonita, fica o mito da beleza e audácia cantado em cordéis; de Otília, a feição sofrida da sertaneja simples e resignada, de voz contida; de Dadá, ficam os poucos fotogramas e a voz da mulher valente que briga pelo anonimato.



Fig. 3: Frames de *Memória do Cangaço*, 1967 - Maria Bonita, Otilia e Dadá

Dos filmes canônicos da década de 1960, é provável que *A opinião pública* seja o que as personagens femininas têm maior destaque. Nesse filme, os rapazes - nas ruas, em bares ou na praia - opinam sobre a situação do país, sobre mercado de trabalho, economia, estudo, moralismo, serviço militar, saída com meninas, diversão, muitas vezes com humor e em tom de algazarra. As moças - quase sempre em ambientes domésticos, sendo um deles um quarto repleto de bonecas - falam de amor, paixão, relação com namorados, intrigas, fofocas e disputa por um homem, ficando padrões de comportamento que, supostamente, seriam próprios do universo feminino.

No meio das moças que expressam suas opiniões sobre amor e paixão, uma mulher madura se destaca pela segurança com que fala, demonstrando domínio no assunto (fig. 4). Dentre seus rasos conselhos sentimentais, diz para as jovens com quem conversa: “Eu conheço moças que namoram rapazes, deixam os rapazes beijar e não gostam deles, isso é que é carnal. (...) Moça que gosta fica em casa, esperando telefonema (...)”



Fig. 4: Frame de *A opinião pública*, 1967

Para abordar a parte mais intelectualizada da classe média, o filme recorre a um rapaz e a uma moça universitários. Ele fala de assuntos amplos, questões existenciais, crise mundial, guerra do Vietnã. Ela, quase sempre sem encarar a câmera, revela consciência sobre a situação das mulheres de seu meio, ao dizer (fig. 5):

A vida que a sociedade oferece à mulher é uma vida muito monótona e uma vida que tende a se fechar, a se isolar do mundo, em que uma mãe de família lê um jornal e ela é incapaz de vibrar com o que se passa no mundo. E essa vida, as moças da minha geração não se interessam mais por ela.



Fig. 5: Frame de *A opinião pública*, 1967

Sua fala funciona como uma introdução ao assunto da insatisfação das mulheres daquela classe social com o papel que lhe é designado, como se verá nas cenas seguintes. Numa dessas cenas, uma dona de casa resignada serve os pratos do marido e dos quatro filhos crianças, enquanto ouvimos sua voz *off* com um discurso inicialmente conformado com seu papel de dona de casa e mãe, mas em seguida desabafa (fig. 6):

Acho minha vida chata demais: cuidar dos filhos, cuidar da casa, ir à praia de vez em quando, lavar e passar para o meu marido, levantar de madrugada quando ele chega das farras, botar comida pra ele, isso não é vida. Estou com 25 anos, quando chegar aos 40 nem sei o que será de mim, acho que não boto mais nem a cara na janela.



Fig. 6: Frame de *A opinião pública*, 1967

É uma cena de rara sensibilidade, que revela uma personagem comovente diante de um destino tragicamente desesperançado. Mas nas duas cenas descritas a seguir, ainda de *A opinião pública*, é indisfarçável o julgamento que se faz à conduta das mulheres abordadas – uma artista da noite e uma mulher madura. São também dois bons exemplos do efeito da montagem na construção de personagens.

A única personagem feminina que se refere à independência econômica, é a artista que trabalha em boate e que, inicialmente em voz direta para a câmera, diz:

Meu sonho é um só: conseguir vencer na minha vida honestamente, sem que ninguém me critique mais, sem que ninguém diga ‘ah, ela trabalha em boate!’, o que para muitos é coisa ruim, mas se procurarem no fundo de muitas pessoas, vão encontrar muita coisa boa, muita coisa pura, como no meu caso.

Entretanto, o final da frase é dito em *off*, cedendo espaço à imagem da artista que, lenta e sensualmente, retira a meia fina e o sapato de salto bem alto, como se, com tal sensualidade, estivesse sendo contraditória ao se dizer pura e almejar uma vida honesta (fig. 7).



Fig. 7: Frame de *A opinião pública*, 1967

As personagens em *A opinião pública* não são destacadas em suas particularidades e complexidades, como é de praxe nos documentários brasileiros desse período, que se utilizam mais de escalas macro (Holanda, 2004). Mas dentre as personagens femininas, a mulher madura é a que ganha maior destaque. Depois de sua conversa com as moças, da qual falamos acima, ela reaparece adiante, agora em seu próprio apartamento, em que certa desordem na cozinha - com algumas louças por lavar, garrafas na pia, rachadura na bancada - é explorada detalhada e lentamente pela câmera, enquanto sua voz *off* revela que teve uma infância afortunada, com muitos empregados, tendo estudado piano e balé. A varredura da câmera realça a decadência do ambiente, parecendo também lhe julgar como dona de casa desleixada. Depois de ter revelado que é conjugalmente separada, a mulher pede que a filha criança se aproxime; a menina, no entanto, se afasta, ao que a mulher repreende, parecendo se dirigir mais ao sujeito-câmera que à própria criança: “Quando você está só com a mamãe você é toda carinho, agora está me esnobando por que? Eu não sou seu namorado, sou sua mãe; esnoba para o namorado quando crescer” (fig. 8). O diálogo inapropriado com uma criança reforça uma personagem fútil, cheia de conselhos a dar, mas que não é capaz de manter uma casa em ordem e educar adequadamente a filha. A que tipo de personagem essa mulher pretende corresponder, de acordo com a relação estabelecida com o sujeito-câmera?



Fig. 8: Frames de *A opinião pública*, 1967

Considerações finais

Não se costuma agir com neutralidade sabendo-se na situação de observado. O que, então, dispara determinadas atuações das personagens? O que faz com que ela se mostre de um jeito ou outro? Que estratégias – conscientes ou não – são usadas pelo/a documentarista para que a personagem desempenhe de tal forma: que perguntas, que comentários são feitos? Até que ponto o/a documentarista estimula (ou inibe) certos comportamentos, certas falas? Por sua vez, que “personagem” o/a realizador/a encarna ao interagir com o sujeito filmado? De que maneira a “fachada” do/a documentarista interfere no desempenho da personagem? Essas são questões que devem sempre estar vivas ao se abordar personagens que emergem num documentário.

Na relação estabelecida entre documentarista e personagem, como vimos, há um nível de atuação que faz com que os sujeitos abordados busquem certo controle da impressão que se pode ter deles. Erving Goffman denomina de *fachada* “a parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa” (Goffman, 2014: 34). Dentre os distintivos da função ou da categoria que compõem a fachada pessoal desse indivíduo, Goffman cita “vestuário, sexo, idade e características raciais, altura e aparência; atitude, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes” (p. 36). Devemos, assim, considerar a possibilidade de expectativas já construídas do/da documentarista acerca de suas personagens a partir de suas fachadas pessoais.

É aqui que acreditamos que a marca do pertencimento de gênero de algumas cineastas pode trazer personagens femininas mais nuançadas, como se poderá ver, sobretudo, a partir dos 1970. Mas ainda na década anterior, podemos destacar *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, em que só há mulheres como personagens, tratando de assuntos diretamente ligados à sua condição (Holanda, 2019). Embora tenha sido realizado na década de 1960, não consideramos *A entrevista* nesta análise, uma vez que o curta se tornou paradigmático como exemplo da costumeira obliteração de obras feitas por mulheres, afinal o filme ficou historicamente submerso por quase cinco décadas, para além de toda carga de originalidade e pioneirismo que representa. Assim, portanto, esteve fora do cânone, que é o recorte que nos propusemos

observar. De toda forma, é a partir da década de 1970, como se pode verificar pelos títulos apresentados no banco de dados Documentário Brasileiro, que as mulheres vão dirigir muito mais. As personagens femininas nos documentários dos 1970, em consequência da maior participação feminina na realização de documentários, terão, seguramente, maior presença e maior relevância.

Referências bibliográficas

- Bezerra, C. (2013). *A dramaturgia do documentário: a questão da personagem*. In: Revista de Cinema da UFRB, n. 6.
- Bernardet, J.-C. (1985). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- Brait, B. (2006). *A personagem*. São Paulo: Ática.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Goffman, E. (2014). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Holanda, K. (2004). *Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história*. Revista Devires, vol 2, no. 1, p. 86-101. Belo Horizonte, jan-dez, 2004.
- Holanda, K. (2019). *O outro lado da lua no cinema brasileiro*. In: Holanda, Karla (org.). *Mulheres de cinema* (pp. 137-157). Rio de Janeiro: Numa editora.
- Lins, C. (2009). *Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea*. In: Maciel, Katia (org.). *Transcineas* (pp. 327-339). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Ramos, F. P. (2012). *A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. In: Revista Rebeca. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 16-53.

Webgrafia

CATÁLOGO Documentário Brasileiro. Disponível em <https://documentariobrasileiro.com.br>

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

A parabolização do luto, oralidade barroca e inflexões ensaísticas em *Di-Glauber*

Ana Paula de Aquino Caixeta*

Resumo: Em *Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha, o enterro de Di Cavalcanti se torna palco para uma experiência cinematográfica transgressora conduzida pelo próprio realizador. Neste artigo, questionamos de que forma as materialidades visuais e sonoras do filme contribuem para a parabolização do processo de luto. Partimos da hipótese que isso se dá a partir do aspecto da “heautonomia” e outras inflexões ensaísticas.

Palavras-chave: *Di-glauber*; filme-ensaio; luto; collage; voz over; som no cinema.

Resumen: En *Di-Glauber* (1977) de Glauber Rocha, el entierro de Di Cavalcanti se convierte en el escenario de una experiencia cinematográfica transgresora conducida por el propio director. En este artículo, cuestionamos cómo las materialidades visuales y sonoras de la película contribuyen a la parabolización del proceso de duelo. Partimos de la hipótesis de que esto sucede desde el aspecto de la “heautonomía” y otras inflexiones ensayísticas.

Palabras llave: *Di-glauber*; cine-ensayo; duelo; collage; voz over; sonido en las películas.

Abstract: In *Di-Glauber* (1977) by Glauber Rocha, Di Cavalcanti’s burial becomes the stage for a transgressive cinematic experience conducted by the director himself. In this article, we question how the visual and sound materialities of the film contribute to the parabolization of the grieving process. We start from the hypothesis that this happens from the aspect of “heautonomy” and other essayistic inflections.

Keywords: *Di-glauber*; essay film; grief; collage; voice over; sound in the movies.

Résumé : Dans *Di-Glauber* (1977) de Glauber Rocha, l’enterrement de Di Cavalcanti devient le théâtre d’une expérience cinématographique transgressive menée par le réalisateur lui-même. Dans cet article, nous nous interrogeons sur la manière dont les matérialités visuelles et sonores du film contribuent à la parabolisation du processus de deuil. Nous partons de l’hypothèse que cela se produit sous l’aspect de la « heautonomie » et d’autres inflexions essayistiques.

Mots-clés : *Di-Glauber* ; film-essai ; deuil ; collage ; voix off ; le son dans les films.

* Doutoranda. Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes. 13.083-854, Campinas, São Paulo, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. E-mail: akinoanapaula@gmail.com

A descoberta poética do final do século será a materialização da Eternidade.
Glauber Rocha, 1977.

Introdução

Diante das subversões estético-formais e das ritualísticas fúnebres propostas pelo curta-metragem *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977), que suscitaram análises multifacetadas a seu respeito, este artigo se questiona por quais vias as imagens visuais e sonoras desta obra transfiguram o processo de luto. Interessa-nos, assim, traçar por quais aspectos e comportamentos as materialidades fílmicas rompem com tradições tanto cinematográficas quanto mortuárias.

A relevância desta obra de Glauber Rocha se expressa pela forma como consegue “ultrapassar as camadas clássica e moderna do documentário e emergir em solo pós-moderno com proposições estéticas de uma atualidade impressionante.” (Teixeira, 2023:193). Ela transita, deste modo, por distintos territórios cinematográficos e apresenta elementos que são comuns ao experimental, à vanguarda, ao documentário performativo e, até mesmo, ao ensaio. E, por mais que este último tenha se consolidado apenas na década de 1990, teóricos como Timothy Corrigan (2015) apontam para como mudanças paradigmáticas que ocorreram entre as décadas de 1960 e 1970 foram fundamentais para a conformação do ensaio no âmbito cinematográfico.

Por tais pressupostos, destacamos aqui a importância que as manifestações de cunho proto-ensaístico (Teixeira, 2023) presentes em *Di-Glauber* possuem para o cinema ensaio brasileiro a partir de ressonâncias estéticas e temáticas desta obra em filmes-ensaio contemporâneos. *Elena* (Petra Costa, 2012), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *A paixão de JL* (Carlos Nader, 2015) e *Babenco – Alguém tem que ouvir o coração e dizer parou* (Bárbara Paz, 2019) são alguns exemplos de filmes que, com uma frequência considerável, recorrem ao tratamento reflexivo da morte por inscrições subjetivas e heterogeneidades formais, características já latentes em *Di-Glauber*.

Vale afirmar que o intuito deste artigo não é o de indexar a obra, enclausurando-a em conceitos herméticos, nem sequer objetivamos a canonização desta enquanto filme-ensaio. Tais condutas iriam na contramão das propostas heréticas e abertas que o próprio ensaio implica. Ponderamos ser pertinente nos dedicarmos a esta empreitada analítica, pois, mesmo que a obra já tenha sido amplamente analisada por outros teóricos, consideramos incômoda a presença ainda escassa de uma filmografia brasileira – e mesmo latino-americana – nos debates acerca da consolidação do filme-ensaio como forma cinematográfica.

Nossa hipótese se baseia em três principais aspectos: o primeiro deles tende a ser o mais mencionado no que diz respeito a esta obra, que é o processo da montagem, ou *montagem nuclear*, como o próprio Rocha denomina no filme. Em um primeiro momento observamos o quanto as materialidades aparentam certa heteroge-

neidade, mesmo que o filme não lide com materiais de arquivos diversos e sim com filmagens tomadas em primeira mão. Acreditamos, deste modo, que este aspecto se consolida a partir de procedimentos em que as imagens visuais, captadas majoritariamente no velório do pintor, são duplamente fragmentadas. Isso pôde se dar tanto pelos rearranjos caleidoscópicos como foram dispostas na montagem quanto pela disjunção com relação às imagens sonoras. Assim, observamos que a montagem propende ao procedimento estético do *collage* que, ao invés de aplainar e linearizar imagens visuais e sonoras, expõe suas rupturas, enfatizando-as.

Em segundo, acreditamos ser relevante averiguar especificamente os comportamentos vocais do filme, quais são suas características e influências na composição das imagens sonoras e na formatação da obra como um todo. Pois, a maneira como a voz-over assumida por Rocha tende a transitar entre assuntos e entonações diversas em uma incontida oralidade, reforça ainda mais a fragmentação e remete aos conceitos de voz metacrítica (Rascaroli, 2009) e voz heteroglóssica (Lupton, 2011). Sendo que o primeiro conceito diz respeito ao distanciamento necessário por parte do realizador no processo de ressignificação de seus materiais e o segundo a um modo de ramificação vocal que almeja romper com uma narração autoritária, tornando-a mais dialógica e polifônica.

Por último, partimos do pressuposto que todas essas configurações aproximam *Di-Glauber* do quarto domínio do cinema, o do filme-ensaio. Francisco Elinaldo Teixeira pontua a forma como este filme faz parte de uma tríade específica dentro da cinematografia de Glauber Rocha, juntamente com *Câncer* (1972) e *Idade da terra* (1980), na qual “o senso de experimental se recobra e adensa, com o desvio para o ensaio fílmico vindo se impor ao modo de uma presença marcante da subjetividade encarnada em corpo e voz, em pleno exercício de seu pensamento.” (Teixeira, 2015: 373). Por tal perspectiva, ponderamos também a possibilidade de o filme configurar um instrumento de luto e não apenas mera representação do ocorrido, justamente por causa desta ancoragem subjetiva do realizador, que faz de si mesmo palco para uma experiência reflexiva e que pensa a perda do amigo enquanto se permite afetar por ela. Um luto fílmico que se faz enquanto se pensa. Assim, tendemos a crer que o caráter experimental de *Di-Glauber* extrapola o âmbito formal-estético e alcança também os processos de subjetivação, um experimentar a si mesmo na feitura de um filme realizado em pleno processo de luto.

Em suma, este trabalho se debruça sobre três principais eixos do curta-metragem: 1) a montagem, levando em consideração as noções do *collage* e da estética do fragmento ensaística; 2) os aspectos vocais, pela perspectiva teórica da voz-over metacrítica e heteroglóssica; e 3) os processos de subjetivação do filme pelo prisma do filme-ensaio.

Partindo de tais considerações, o primeiro tópico que compõe este artigo, “Por um luto ‘metodicamente sem método’”, faz referência à proposição de Theodor W. Adorno (2003) acerca da natureza herética do ensaio em suas raízes filosófico-literárias. Nele propomos uma revisão bibliográfica que perpassa algumas questões de ordem temática e teórica que o caráter caleidoscópico do filme suscita. Em “Montagem nuclear em *Di-Glauber: collage* e estética do fragmento” analisaremos os

procedimentos da montagem em diálogo com os conceitos de *collage* e da estética do fragmento ensaística. Já em “Oralidade barroca: a voz-over metacrítica e heteroglóssica”, a investigação parte do vococentrismo glauberiano para, então, estabelecer conexões com as teorias das vozes ensaísticas. “Parabolizar a perda, ensaiar o luto” propõe algumas considerações finais, para refletir os modos como *Di-Glauber* materializa um processo de luto cinematográfico para poder implodi-lo.

Como ficará mais evidente a partir do primeiro tópico, em obras como esta, que exercitam tão intensamente sua liberdade formal, as metodologias de análise muito herméticas não são capazes de contemplar suas diversas nuances. Por tal aspecto, este artigo parte das especificidades filmicas para só depois investigar quais ferramentas analíticas e teóricas são coerentes. Inspiramo-nos no procedimento metodológico proposto por Francisco Elinaldo Teixeira (2012) para análises de narrativas documentais, partindo da listagem dos materiais de composição da obra, dos seus modos de composição e, por fim, dos diálogos conceituais que se estabelecem.

Destarte, colocamos o filme em primeiro plano, identificando seus elementos que se sobressaem, e, em seguida, propomos cotejos com as teorias. Assim, nosso alicerce teórico se constitui por uma revisão bibliográfica igualmente heterogênea, que vai desde teóricos que se dedicaram a examinar os processos de luto e impactos da morte (Judith Butler, Julia Kristeva, Sigmund Freud, Vivian Sobchack); a teóricos do cinema experimental e das vanguardas (Peter Bürger, Francisco Elinaldo Teixeira); da montagem (Vincent Amiel, António Weinrichter, Sonia García López, Laura Gómez Vaquero); do som no cinema (Michel Chion); do ensaio (Theodor W. Adorno, Georg Lukács); do filme-ensaio (Timothy Corrigan, Francisco Elinaldo Teixeira); da voz no cinema ensaio (Laura Rascaroli, Catherine Lupton), entre outros tantos que ampliaram nossa reflexão.

Por um luto “metodicamente sem método”

Di-Glauber (1977) é um curta-metragem de Glauber Rocha feito em homenagem ao seu amigo e pintor modernista, Di Cavalcanti, que faleceu em 26 de outubro de 1976. A obra, que conta majoritariamente com imagens tomadas em primeira mão no velório do pintor e com sonoridades adicionadas na pós-produção, chama a atenção desde a profusão do seu título. *Ninguém assistiu ao formidável/ enterro de sua última quimera/ somente a Ingratidão - aquela pantera - / foi a tua companheira inseparável*, trecho pertencente ao poema *Versos íntimos* de Augusto dos Anjos – conhecido como “o poeta brasileiro da morte” – é lido por Rocha logo no início do filme e, além de um prefácio para a sua abordagem barroca da perda, também é tido como seu título oficial (Xavier, 2015). Apesar disso, de forma paralela, o filme também circulou intitulado por *Di*, *Di Cavalcanti* e *Di-Glauber*. Este último, sugerido pelo cineasta Alex Vianny (Rocha, 2009).

Optamos neste artigo pelo uso de *Di-Glauber*. Esta escolha se justifica, pois, mesmo que o trecho do poema seja considerado título oficial, teóricos brasileiros como Ismail Xavier (2015) e Francisco Elinaldo Teixeira (2015, 2023) fizeram referência ao filme por *Di-Glauber* em seus textos. Além disso, há também uma pre-

ferência que se dá no âmbito conceitual, por levarmos em consideração o descompromisso da obra com tons estritamente biográficos ou, até mesmo, autobiográficos, como veremos mais adiante. Portanto, a amálgama antropofágica proposta pelo título *Di-Glauber* nos interessa por remeter às metamorfoses e indiscernibilidades implicadas pela morte de um ente querido (Butler, 2003).

Segundo Glauber Rocha, em texto mimeografado distribuído na primeira projeção pública do filme em 11 de março de 1977 (Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro), o seu ato cinematográfico diante do falecimento do amigo era “de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix/Di nunca morreu. No caso o filme é uma celebração que liberta o morto de sua hipócrita-trágica condição.” (Rocha, 2009). Entretanto, a controversa ação performativa de Rocha, ao adentrar o enterro com toda sua equipe de filmagem, foi considerada um desrespeito ao luto familiar e, como consequência, a exibição do filme ficou interdita até 2004 devido a uma ação judicial requerida pela filha do pintor, após essa primeira projeção.

Mesmo que este texto possa, em alguma medida, justificar as intenções de seu rito, associando-o, inclusive, ao tratamento festivo da morte pela tradição mexicana; o ato do cineasta no MAM do Rio de Janeiro durante o enterro provocou o estranhamento e a indignação dos familiares do falecido. Isto se dá, pois, na cultura ocidental, a morte passou gradativamente por uma transição das esferas públicas para a privada (Ariès, 2012) e, mesmo em casos de figuras ilustres como Di Cavalcanti, os ritos que envolvem o sepultamento e a despedida de um ente tendem a ser dotados de uma solenidade pesarosa, na tentativa de preservar uma atmosfera intimista em respeito à dor dos familiares.

Este costume pôde se verificar até mesmo no enterro do próprio Glauber Rocha (22 de agosto de 1981), no qual a equipe do cineasta Sílvio Tendler realizava filmagens, mas receberam uma proibição direta da mãe de Glauber, Lúcia Rocha. Posteriormente em uma entrevista ela comentou o ocorrido:

E, enquanto eu conversava com ele, ali no caixão, me puseram o microfone na boca. Eu estava tão mal que nem percebi. (...) Eu me danei com aquilo e, quando o Sílvio me perguntou sobre o filme, disse que não deixava. Ele falou do caso do Di e tal, mas eu respondi: “Glauber é Glauber. Di é Di. E o Glauber tinha uma mãe no enterro. Se o Di tivesse, também não teria deixado”. (Jornal Folha de São Paulo, 1999)

Vivian Sobchack (2005), ao refletir a semiótica da morte no cinema documental, observa o quanto o processo de remoção da morte e do morrer dos olhares cotidianos consolidou uma espécie de tabu ao seu redor, tornando-a mais exótica, e até mais erótica, do que as representações de sexo nos filmes. Entende-se que na ficção a representação da morte ficaria contida pelas arestas das narrativas e seria capaz, a partir deste controle ficcional que “suaviza sua ameaça e real crueldade” (Sobchack, 2005: 132), de saciar uma curiosidade quase escopofílica do espectador diante deste

corpo morto/morrendo em tela, do qual teve seu olhar restringido socialmente. Por outro lado, nos documentários, ela implica uma série de debates éticos e, por isso, tende a ser evitada ou é problematizada.

Desta maneira, constata-se que a parabolização do luto feita por Glauber Rocha no filme *choca* não apenas pelas intervenções realizadas na esfera de despedida elaborada pela família do pintor. O impacto é acentuado pela cena em que o realizador se aproxima do caixão, filma o cadáver de Di Cavalcanti e, com a câmera, percorre desde suas mãos até as flores do arranjo fúnebre, culminando em um close no seu rosto sem vida [fig. 1]. Essas imagens, que dissecam o corpo morto, dispensam toda a problematização ética mencionada por Sobchack e optam, assim, por uma voracidade antropofágica intrínseca a este gesto.



[Fig. 1]

Vale pontuar que nossa proposta do termo “parabolização do luto” faz referência ao neologismo “parabolizar” criado por Rocha durante um processo de montagem, como descrito por Eduardo Escorel:

Foi ainda durante a montagem de *Terra em Transe* que Glauber cunhou o neologismo “parabolizar”, que servia para indicar toda inversão cronológica de solução de montagem que contrariasse a convenção. No caso, o que produzia um estado de euforia nele era toda “transformação linear no parabólico”, ou seja, toda passagem de uma figura geométrica, a linha, para outra, a parábola. O que nem eu nem ele sabíamos com toda a certeza, é que, segundo o Aurélio, o substantivo parábola vem do grego *paraballo*, que quer dizer atirar para o lado. Sem saber, estávamos lidando com o termo que descreve à perfeição tanto o cinema quanto a personalidade de Glauber: de fato, ele e seus filmes estilhaçavam, quer dizer, atiravam para os lados. (Escorel, 1991: 395)

Nesse sentido, parabolizar o processo de luto diz respeito a uma rejeição de sua padronização linear e um modo de contrariar as convenções. Assim, interessa-nos ressaltar como Rocha “estilhaça” a cerimônia de forma radical, transfigurando-a com a força avassaladora do seu ato cinematográfico, para reivindicar espaço para outros lutos possíveis.

À vista disso, a cena do caixão mencionada é desconcertante pelo caráter abjeto inerente à exposição do cadáver. Segundo Julia Kristeva, a abjeção é parte constituinte dos processos de subjetivação e diz respeito àquilo que o “Eu” expulsa de si mesmo por considerar “Outro” e por se apresentar enquanto ameaça às fronteiras que delimitam a própria subjetividade. “O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o máximo da abjeção. É a morte infectando a vida. Abjeto. (...) Estranheza imaginária e ameaça real, acena para nós e acaba nos engolfando.” (Kristeva, 1982: 4). Isto é, o cadáver nos abjeta, causando estranhamento e aversão, pelo modo como nos obriga a encarar nossa própria mortalidade.

Desse modo, a exposição do corpo morto de Di Cavalcanti logo na segunda cena do filme reforça o seu caráter transgressivo com relação às convenções ocidentais que circunscrevem a morte naquele momento. Em síntese, ao dizermos que o filme paraboliza o luto nos referimos à forma como ele se apropria do evento tradicional para, a partir da própria feitura fílmica, poder modificá-lo e propor um outro luto segundo a perspectiva glauberiana de uma versão menos “hipócrita-trágica” desta partida.

Se, por um lado, Rocha se apropria do enterro para viabilizar uma cerimônia alternativa, por outro, ele também cede ao filme sua própria subjetividade, utilizando-a como mais uma matéria-prima moldável a favor do discurso. Por isto, ao sublinharmos que o filme dispensa tons autobiográficos, enfatizamos a forma como o realizador empresta seu corpo e voz não para falar da sua dor pessoal diante da perda do amigo, mas para catalisar a transformação desejada.

Neste ponto a obra se aproxima dos processos de subjetivação ensaísticos, nos quais o sujeito parte de si, mas não permanece enclausurado egoicamente, pois vai além de si (Teixeira, 2015), guiando uma experiência reflexiva incitada e conduzida em uma arena pública. Ou seja, assim como o ensaísta provoca movimentações e mudanças, ele também está suscetível a elas.

Portanto, a cena do cadáver no caixão é emblemática, porque a partir dela é possível constatar que, desde este momento em que incita a abjeção, *Di-Glauber* mobiliza diversas estratégias retóricas que tensionam constantemente os limites da subjetividade. Além disso, é através desses arranjos que as transmutações engendradas pela feitura fílmica durante o funeral ganham evidência.

Vale ressaltar que a subversão do ritual fúnebre em *Di-Glauber* não fica restrita aos modos discursivos de representação e experimentação subjetiva da perda, pois apenas ganha corpo a partir de conformações estético-formais que materializam imagetamente essa proposta de ruptura. A montagem nuclear, por exemplo, constitui uma estrutura fílmica extremamente fragmentada, que remete tanto a influências vanguardistas, por seu comportamento como obra de arte não-orgânica capaz

de contaminar a vida; quanto indica também manifestações proto-ensaísticas, a partir da liberdade formal e multiplicidade de materiais que evoca na construção – ou melhor, desconstrução – deste luto.

Nesse sentido, as análises dos dois tópicos seguintes olham para esses “estilhaços” de materialidades irrompidos pela obra – que nem sempre se conectam de forma óbvia, mas que coexistem ali –, para poder refletir possíveis relações teóricas entre eles. Isto é, *Di-Glauber* é um objeto multiforme que exige, assim, ferramentas conceituais diversas para a sua investigação. Seguiremos com as análises estético-formais pela lógica “metodicamente, sem método”, respeitando a natureza herética do filme, a fim de elencar seus variados materiais e modos de composição, assim como estabelecer diálogos entre as diferentes vertentes teóricas que eles suscitam.

Montagem nuclear em *Di-Glauber*: collage e estética do fragmento

Como mencionado anteriormente, o filme é composto somente por filmagens feitas em 16mm tomadas em primeira mão no velório de Di Cavalcanti. Tal escolha de utilizar apenas essa fonte imagética poderia, em tese, amenizar o aspecto heterogêneo proveniente da variedade de suportes de captação. Isso geralmente ocorre em filmes que se utilizam de *found footage*, por exemplo, nos quais as imagens de arquivo reapropriadas possuem texturas distintas daquelas tomadas em primeira mão ou mesmo de outros arquivos e, ao serem postas lado a lado, colocam em evidência as suas suturas.

Entretanto, esta feitura não garante homogeneidade a *Di-Glauber*. Em um primeiro momento, averiguamos que isso se dá pela maneira como as filmagens, realizadas com a câmera na mão, percorrem diferentes situações e perpassam também por uma grande variedade de materiais de composição dispostos na frente da câmera. Temos então, desde planos com movimentos mais sutis de pessoas velando o corpo, a outros que transitam freneticamente entre os quadros expostos do pintor, com instabilidade focal, movimentos incertos e cortes abruptos, conduzindo de maneira errante nosso olhar pelas figuras do falecido artista.

Outro material de composição visual utilizado pelo filme e que colabora para tal heterogeneidade são os jornais impressos. Um deles apresenta como manchete a repercussão posterior ao velório de Di Cavalcanti. A maneira como os acontecimentos se entrelaçam e, por vezes, se confundem, expressa um descompromisso com uma estrutura orgânica, preocupada com uma lógica causal ou espaço-temporal.

Peter Bürger, em sua proposta de conceitualização das vanguardas, observa que a produção de uma obra de arte orgânica requer um manejo dos materiais “como se fosse algo de vivo, respeitando o seu significado conforme a forma que tomou em cada situação concreta da vida.” (Bürger, 1993: 119). Em contrapartida, a principal atividade de uma obra não-orgânica “consiste apenas em acabar com a vida dos materiais, arrancando-os ao contexto onde realizam a sua função e recebem o seu significado.” (Bürger, 1993: 119). O que se pode ponderar é que, em *Di-Glauber*, ma-

teriais de composição como os jornais são reordenados de maneira tal a reiterar sua qualidade de peças maleáveis na elaboração discursiva desejada, destituindo-lhes de um possível valor de documento ou prova factual.

Além desta composição com os jornais em tela, chama-nos a atenção também os planos seguintes em que Rocha está em um apartamento junto a um grupo de pessoas. Todos conversam e gesticulam segurando uma variedade de materiais impressos, revistas e fotografias [figuras 2 e 3]. A forma como eles repassam e exibem as figuras entre si, dispondo-as na frente da câmera, elabora uma espécie de mural expositivo. Há ali toda uma *mise-en-scène* que nos remete à reprodução do procedimento estético do *collage*. Isso ainda se reafirma em planos posteriores, nos quais uma série de materiais distintos são colados com fita adesiva na frente de um espelho [figuras 4 e 5].



[Fig. 2 e 3]



[Fig. 4 e 5]

“Regido pelos princípios de descentralização e dispersão, o *collage* ‘está dominado por múltiplas posições de observação: cada fragmento é móvel e aberto à interação com uma multidão de contextos semânticos, simbólicos, estéticos etc.’” (Elena, 2009: 217). Bastante aplicado pelos pintores cubistas, o *collage* é um exemplo de procedimento de montagem utilizado pelas artes de vanguarda para romper com o sentido de totalidade das artes orgânicas que, segundo Bürger (1993), pretendiam ocultar seus artificios. A incorporação de materiais de composição diversos, que por vezes não foram elaborados pelo próprio artista, sublinham a pluralidade semântica

desses fragmentos que são dispostos frente à câmera. Eles nem sempre se encaixam ou se complementam de maneira óbvia justamente por não serem provenientes de uma mesma fonte, mas coabitam naquela filmagem e propagam suas diversas camadas de sentido.

Estes planos nos quais Glauber Rocha e os demais presentes reproduzem a técnica do *collage* frente à câmera se torna significativo pelo “sentido de construção da obra como processo, o processo de criação enquanto tal irrompendo como material de composição filmica.” (Teixeira, 2012: 134). Ou seja, levando em consideração a heterogeneidade imagética anteriormente identificada, é possível verificar que o *collage* não se restringe a esta cena em que os objetos são combinados frente à câmera, ele é também um *modo* de composição assumido pelo filme, é um princípio de organização que rege a montagem de todas as demais materialidades filmicas.

Segundo Vincent Amiel, a montagem cinematográfica “obedece a duas lógicas, que por vezes se opõe e outras se complementam, que são a da planificação e a da colagem” (2010: 17). A primeira delas almeja o aspecto de unidade e continuidade, já na outra “cada fragmento ecoa a sua própria esfera de significação” (2010: 50). Assim, ao nomear seu processo de montagem enquanto nuclear ou *intelectual* – este último em referência ao procedimento eisensteiniano – Rocha explicita essa desconjuntura imagética a que a sua obra se propõe.

Mesmo que as imagens visuais tenham sido todas gravadas para o filme, elas se dispersam em temas e se embaralharam na montagem. Há, ainda, uma relação disjuntiva com as imagens sonoras, o que ocasiona uma dupla fragmentação. Isto é, além das filmagens apresentarem esferas de significação próprias – nem sempre estabelecendo conexões causais ou temporais entre si –, elas também se encontram apartadas das sonoridades que, em uma relação de *heautonomia*¹, ressaltam ainda mais o caráter fragmentário da obra.

Tais fatores colaboram para que qualquer sentido de planificação seja repellido, o que viabiliza a proposta de parabolização do luto mencionada anteriormente e, assim, o filme passa a configurar uma cerimônia paralela àquela oficial conduzida pelos familiares. Isto porque tal fragmentação estrutural traz à tona não apenas traços comuns à trajetória pluriartística de Di Cavalcanti em vida – que foi pintor, caricaturista, muralista, cenógrafo, escritor, jornalista e ilustrador –, mas também remete à forma como a imagem de uma pessoa falecida se torna cada vez mais inacessível, turva e instável na medida em que se tenta evocá-la (Halbwachs, 1990). Em outras palavras, seja em homenagem à vida multifacetada do artista falecido ou em correspondência ao efeito atordoador da perda, a parabolização do luto a partir do *collage* e da *heautonomia* das imagens filmicas propicia aquela outra perspectiva de ritual fúnebre almejada pelo realizador.

1. Gilles Deleuze (2005) propõe que é a partir do cinema moderno que a imagem sonora nasce por sua ruptura com a imagem visual e ganha um aspecto que o autor considera “*heautônomo*”, fazendo uso da terceira Crítica de Kant por uma diferenciação do sentido de “*autônomo*”. A relevância desta diferenciação se explica, pois, não necessariamente imagem sonora e visual devem ser pensadas em relação de independência uma da outra, o que se deve considerar é a presença de disparidades entre os elementos visuais e acústicos dentro de uma lógica que se configura genuinamente audiovisual.

Compreende-se, portanto, que a montagem nuclear de *Di-Glauber* recorre ao procedimento do *collage* de maneira a transcender a dimensão estética e influenciar também na constituição e organização discursiva. Instaura-se, assim, em todas as esferas fílmicas, fazendo com que estas múltiplas disjunções estabeleçam relações conflituosas entre si ao permitir ver – e ouvir – suas incongruências polissêmicas.

Toda essa complexa tessitura do filme nos remete diretamente à “colcha de retalhos” que Theodor W. Adorno mencionou figurativamente ao elaborar seu entendimento acerca do ensaio. De acordo com ele “[o ensaio] pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. (...) A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso.” (Adorno, 2003: 35). Há entre a estética do fragmento ensaística (Almeida, 2009) e a parabolização do luto uma forte consonância, pela maneira como ambas incorporam as descontinuidades e rupturas. Nesse sentido, tal inflexão ensaística possibilita um tratamento reflexivo da perda que confronta o que há irrepresentável na morte e no morrer².

Por tais perspectivas, *Di-Glauber* se apropria do velório de Di Cavalcanti não a fim de reconstituir o evento e documentá-lo para a posteridade, mas sim para desconstruí-lo. E, com isso, se lança a uma reflexividade na qual alguns pedaços multifacetados da vida e da relação dos dois artistas se apresentam em complexidade e refutam a morbidez sólida da cerimônia tradicional. O filme celebra a vida ao incorporar suas impermanências, ao fluir vertiginosamente tanto pelas presenças quanto pelas ausências que o artista deixou no real e no simbólico.

Oralidade barroca: a voz-over metacrítica e heteroglóssica

Se anteriormente tecemos nossa discussão acerca do *collage* a partir de sua manifestação pelas imagens visuais, ponderamos que tal princípio também possa ser percebido a partir das materialidades sonoras. Sem nenhum momento de som direto, toda a composição acústica de *Di-Glauber* foi adicionada na pós-produção. Além do repertório musical, que conta com sinfonia (*Floresta Amazônica* de Heitor Villa-Lobos), marcha de carnaval (*O teu cabelo não engana* de Lamartine Babo) e sambas (*O velório do Heitor* de Paulinho da Viola e *Ponta-de-lança africano* de Jorge Benjor), as imagens sonoras do filme se destacam, sobretudo, pela intensa presença vocal de Rocha em voz-over.

Essa voz foi muito comparada a uma emissão radiofônica (Teixeira, 2012; Xavier, 2015), pelo modo como transita entre assuntos e modulações vocais, como se simulasse uma perambulação entre diversos canais à procura de um para sintonizar.

2. Para Freud (1996: 91-131) a morte está no limite do irrepresentável devido à ausência de registro vivencial que sustente sua representação. Freud, S. (1996). Inibições, sintoma e ansiedade (1926). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago.

Inconstante e errante, a voz segue apartada das imagens visuais, não para preenchê-las exclusivamente com informações factuais, mas para adicionar algumas percepções pessoais e comentários dos mais diversos.

Difere-se radicalmente da empreitada a qual se dedicava a *voz de Deus*, por exemplo. Muito comum nos documentários clássicos, essa outra modalidade de voz-over – também conhecida como *voz do saber* –, era didática, autoritária e eloquente, com intuito de convencer o espectador do seu ponto de vista. A partir da voz-over de Glauber, nota-se, ao contrário desta última, uma forte despreocupação com a oratória. É uma voz que se apresenta desapegada da significação verbal e que frequentemente renuncia sua própria inteligibilidade para explorar outras formas de expressão sonora.

O filme até pode se demonstrar vococêntrico, segundo a definição de Michel Chion (2011) na qual a voz é mais valorizada no desenho sonoro do que os demais sons (ruídos, músicas, paisagens sonoras e silêncio). Entretanto, ele está longe de ser verbocêntrico – termo este que faz menção, sobretudo, aos filmes do cinema clássico nos quais a voz se portava apenas como suporte verbal e todos os demais sons se organizavam em torno dela, para garantir a inteligibilidade das palavras pronunciadas. No caso da obra aqui analisada, a voz não se reduz somente ao verbal, experimentando também suas texturas sonoras e outros abstracionismos vocais.

Vale ressaltar como a escolha pelo som gravado no estúdio e não pelo som direto vai muito além das limitações implicadas pelo contexto do velório, como fora observado por Teixeira (2023). Observamos aqui como esta estratégia se alinha a uma postura de caráter ensaístico, que a teórica Laura Rascaroli designou como metacrítica ou metahistórica:

Mesmo aqueles cineastas ensaísticos que produzem suas próprias imagens, em vez de usar materiais de arquivo, de fato, ao sobrepor um comentário, distanciam-se das imagens e as examinam, quase “encontrando” e apresentando-as de novo, como objetos pré-existentes. (Rascaroli, 2009: 72).

Tal postura metacrítica, segundo a autora, refere-se então a um modo de tratamento das imagens que possibilita, até mesmo ao realizador que as produziu, ter uma abordagem não-orgânica do material. Esse distanciamento do sujeito ensaísta conduziria então ao movimento de “voltar a ver” proposto por António Weinrichter (2007), no qual se torna possível esvaziar as visualidades do seu sentido original para poder ressignificá-las a favor do discurso.

Como analisado anteriormente, a relação heautônoma estabelecida entre as filmagens do velório e a narração glauberiana – que repassa desde as suas experiências pessoais com o pintor até a repercussão negativa que as filmagens tiveram –, produzem uma cacofonia discursiva. Esta dissonância é mais uma das formas de desconstruir aquele evento em curso, em busca de sua ressignificação. Assim, sua incontida oralidade barroca se opõe e resiste a qualquer minuto de silêncio, mo-

dificando aquele acontecimento filmado, retirando-o de sua solenidade intimista e reservada em prol de uma homenagem fervorosa, capaz de provocar comentários dos mais diversos tipos.

Assim, a voz metacrítica pode ser compreendida como outro elemento que reforça o caráter de matéria-prima das imagens fílmicas, que são reordenadas e reconfiguradas tanto pela montagem nuclear, quanto por essa inscrição vocal que as sobrepõe. Tais aspectos reiteram a já mencionada dupla fragmentação da obra, pois as descontinuidades se dão entre os diferentes blocos de visualidades e pela disjunção que estas estabelecem com as sonoridades, sobretudo, com esta oralidade barroca.

A ramificação discursiva que Rocha propõe, a partir da postura metacrítica desta voz-over desenfreada, remete a outro conceito, que também é comum ao domínio ensaístico: o da voz heteroglóssica. Segundo Catherine Lupton (2011), o discurso, quando construído de formas variadas, distancia-se de tons autoritários e monofônicos.

O que me interessa nesses filmes é um estilo distinto de comentário em voz-over, que eu chamo heteroglóssica, que corrói por dentro a autoridade notória da “voz de Deus” singular e onisciente do narrador documental. Isso é possível por meio da multiplicação de narradores ou personas que fornecem o comentário, adiando ou deslocando o que eles têm a dizer em formas variadas de discurso indireto – como a carta, a citação, a recordação ou a conversa – que afirmam seu status ficcional ou, pelo menos, ontologicamente ambíguo em relação às pessoas reais (inclusive e especialmente ao realizador) e fomentando indeterminações, tensões e desacordos entre eles. (Lupton, 2011: 159-160)

A nosso ver, tal heteroglossia identificada no filme pode ser compreendida também enquanto uma espécie de *collage* vocal, no qual, mesmo sendo proveniente de um mesmo enunciador, este assume o caráter rizomático³ do seu pensamento e se multiplica em diversas *personas* a partir da divagação entre assuntos desconexos e por entonações distintas. Reforçando, desse modo, alguns argumentos anteriores, Glauber Rocha empresta sua voz ao filme, mas não apenas para tecer um discurso pessoal e íntimo, e sim para multiplicar as narrativas de maneira a exibir as variadas influências e marcas deixadas por Di Cavalcanti.

Apesar de Lupton não ter citado Mikhail Bakhtin em sua conceitualização da voz heteroglóssica, acreditamos ser relevante mencionar a heteroglossia bakhtiniana, pela forma como esta aponta para a possibilidade de relações dialógicas se esta-

3. O aspecto rizomático do pensamento ensaístico ao qual nos referimos se baseia na noção de rizoma elaborada por Deleuze e Guattari, segundo a qual: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intremezzo, não há um centro. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e...e...e...’. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de um para a outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho em início nem fim, que rói as duas margens e adquire velocidade no meio.” Deleuze, G. e Guattari, F. (2009) *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1 São Paulo: Editora 34.

belecerem a partir dessa multiplicidade de vozes sociais e das variedades dos seus vínculos e inter-relacionamentos (Bakhtin, 1981). Com isso, a parabolização filmica do luto o redireciona de uma narrativa oficial e fechada, para um heterodiscurso que desvela o efeito polifônico da vida de Cavalcanti.

Parabolizar a perda, ensaiar o luto

Ao examinarmos as estratégias retóricas de *Di-Glauber*, foi possível averiguar que a obra se comporta como um *collage* cinematográfico, que a todo momento desmonta suas materialidades para depois remontá-las, a fim de inverter o ponto de vista e dar outros tons ao acontecimento. Por tal estratégia, o filme passa a se configurar como um outro processo de luto, muito distinto daquele que fora planejado dentro das tradições.

Glauber Rocha faz experimentações transgressoras no âmbito cinematográfico e na forma de se viver um luto. Assim, inscreve-se não para falar apenas de si mesmo e da dor da sua perda, mas para se colocar enquanto mais um instrumento na elaboração do discurso. Apresenta-se como ferramenta capaz de conduzir uma experiência reflexiva lutuosa, que dissecou essa ausência nas mais variadas instâncias e pelas marcas que ela deixa em vida. O apontamento que Georg Lukács tece acerca da forma como o ensaio promove o “reordenamento conceitual da vida” (2008: 1), ressoa fortemente nesta obra pela maneira como ela se propõe a confrontar e reelaborar a vida a partir da morte e da experiência de um luto fílmico.

Como mencionado na introdução deste artigo, deparamo-nos, na contemporaneidade, com uma profusão de filmes brasileiros ensaísticos dedicados a refletir a morte do outro por um trânsito que oscila entre as esferas privadas e públicas. São obras que reivindicam para si a liberdade estético-formal e a inscrição subjetiva, comuns ao ensaio, para configurar distintos processos de luto cinematográficos, que se realizam *no* e *a partir* do próprio filme. Assim, parece-nos relevante reconhecer e sublinhar os aspectos pelos quais *Di-Glauber* é transgressor, não apenas do rito lutuoso, mas também da história do cinema brasileiro.

Dispensamos as indexações e canonizações, contudo, consideramos que tal viés analítico percorrido ao longo do artigo – que perpassou e colocou em relevo as diversas inflexões ensaísticas da obra –, seja pertinente para reafirmar uma gênese do cinema ensaio para além das perspectivas eurocêntricas. Este reconhecimento se faz necessário ao campo de estudos do quarto domínio cinematográfico, pois destaca não apenas o caráter múltiplo e fragmentário da estrutura do ensaio fílmico, mas também das suas raízes constituintes.

Di-Glauber condensa, no formato de curta-metragem, as complexas fraturas e descontinuidades que a morte de um ente querido impõe. As memórias, os vestígios materiais deixados pela pessoa falecida, a dificuldade ao assumir e elaborar a perda, tudo se torna material reflexivo para um frenesi de ideias que se chocam e se confundem na urgência do registro das lembranças.

Todas essas configurações aqui analisadas – a heautonomia das imagens sonoras e visuais; o procedimento do *collage*; a voz-over com aspectos metacríticos e

heteroglóssicos; a inscrição subjetiva – são propícias para uma conformação reflexiva sobre a morte que não se limita à sua representação, tornando possível dissecá-la pela perspectiva de quem sofre com suas ausências. E, no caso específico desse filme, os efeitos da perda ganham a perspectiva glauberiana e irrompem todo e qualquer vazio silencioso com ruidosas imagens e sons.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (2003). *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34.
- Almeida, R. (2017). Entre a chegada e a partida: reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio. *Matrizes*, 11(2) 271-286. São Paulo.
- Amiel, V. (2010). *Estética da montagem*. Lisboa: Edições texto & grafia.
- Ariès, P. (2012). *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bakhtin, M. (1981). Discourse in the Novel. In M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: four essays by M. M. Bakhtin* (pp. 259-422), 1rd University of Texas Press: Texas.
- Bürger, P. (1993). *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega.
- Butler, J. (2003). Violence, mourning, politics. *Studies in gender and sexuality*, 4(1) 9-37. Philadelphia: Taylor & Francis.
- Chion, M. (2011). *A audiovisualização: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. São Paulo: Papyrus.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2009) *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1 São Paulo: Editora 34.
- Elena, A. (2009). Una estética del collage: documental, ensayo y vanguardia. In: Vaquero, L. G.; López, S. G. (Org.). *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madri: Ocho y medio libros de cine.
- Escorel, E. (1991) Glauber, estrela parabólica. *Jornal da Tarde, Caderno de Sábado*. Apud, GOMES, Op. Cit., p. 395. GOMES, J. (1997) *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Freud, S. (1996). Inibições, sintoma e ansiedade (1926). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: editora Revista dos Tribunais.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Lima, É. O. A. (2016). Caminhos e resistências de uma montagem nuclear. In: Sampaio S. et. al (orgs.). *Atas do V Encontro Anual da AIM*, 271- 279. Lisboa: AIM.
- Lukács, G. (2008) Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. *Revista UFG*, 10 (4). Goiânia.

- Lupton, C. (2011) *Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film*. In: Kramer, S. & Tode, T. (Org.). *Der Essayfilm: Ästhetik und aktualität*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Mattos, T. (2006). A imaginação cinematográfica em *Di-Glauber*. In: Teixeira, F. E. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. 2ª ed. São Paulo: Summus Editorial.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. New York: Wallflower Press.
- Sobchack, V. (2005). Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In F. Ramos (ed.), *Teoria Contemporânea do Cinema Vol. 2*. (pp. 127-158), São Paulo: Editora Senac.
- Teixeira, F. E. (2023). *Arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro* (formações e transformações). São Paulo: Hucitec Editora.
- Teixeira, F. E. (2012). *Cinemas “não narrativos”*: Experimental e documentário – passagens. São Paulo, SP: Alameda.
- Teixeira, F. E. (Org.). (2015). *O Ensaio no Cinema – Formação de um Quarto Domínio das Imagens na Cultura Audiovisual Contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- Rocha, G. (2009). *Di (Das) Mortes*. Texto mimeografado, distribuído na sessão do filme em 11 de março de 1977 na Cinemateca do MAM. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gpesc/?p=124>
- Rocha, G. (2004). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rocha, L. (1999). Velório de Glauber também é filmado e proibido por sua mãe. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq11069913.htm>
- Vaquero, L. G.; López, S. G. (2009). *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madri: Ocho y Medio Libros de Cine.
- Weinrichter, A. (2009). Notas sobre collage y cine. In: Vaquero, L. G.; López, S. G. (Org.). *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madri: Ocho y Medio Libros de Cine.
- Weinrichter, A. (Org.). (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Xavier, I. (2015). Di-Glauber: o documentário performativo e o trabalho de luto como afirmação da vida. *Devires - Cinema e Humanidades*, 12 (2), 120-131.

Filmografia

- A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader.
- Babenco – Alguém tem que ouvir o coração e dizer parou* (2019), de Bárbara Paz.
- Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro.
- Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha.
- Elena* (2012), de Petra Costa.
- Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

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 – câmera 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.

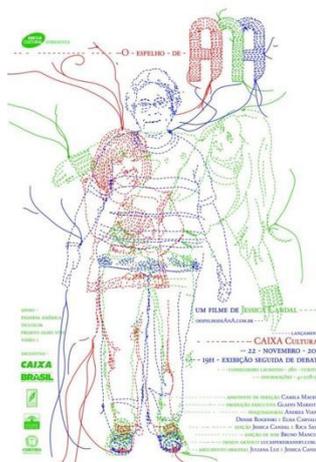


Fig. 2 - *O Espelho de Ana* - raízes entrelaçadas

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.

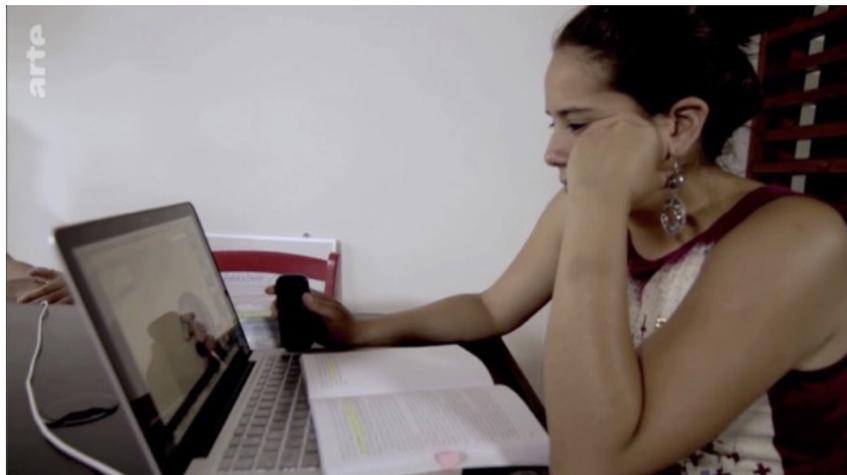


Fig. 3 - *O pacto de Adriana* - mediações por tela

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).

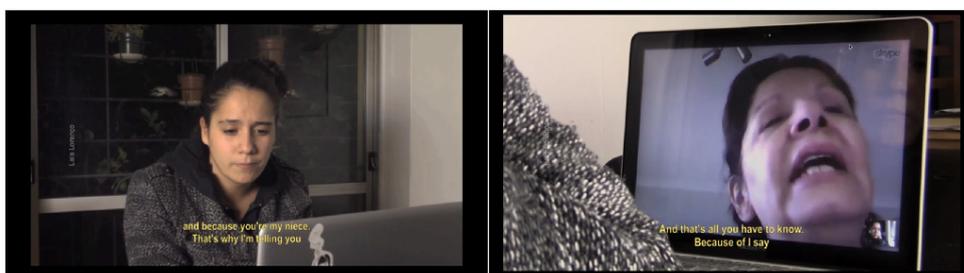


Fig. 6 e 7 - *O pacto de Adriana* - Embate

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>
- Juhasz, 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.