



SOB O RISCO DO GÊNERO

clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres

Carla Ludmila Maia Martins

CARLA LUDMILA MAIA MARTINS

Sob o risco do gênero

Clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres

Belo Horizonte
2015

CARLA LUDMILA MAIA MARTINS

Sob o risco do gênero

Clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora. Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea. Linha de pesquisa: Meios e produtos da Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. André Guimarães Brasil

Belo Horizonte
2015

301.16
M217s
2015

Maia, Carla

Sob o risco do gênero [manuscrito] : clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres / Carla Maia. - 2015.
285 f. : il.

Orientador: André Brasil.
Coorientadora: Ana Lopez.

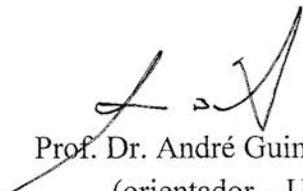
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia

1.Comunicação – Teses. 2. Documentário (Cinema) - Teses. 3.Mulheres - Teses. 4.Feminismo -Teses. 5.Estética - Teses . I.Brasil, André Guimarães.. II.Lopez, Ana M. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV.Título.

Sob o risco do Gênero: Clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres

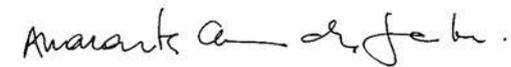
Carla Ludmila Maia Martins

Tese defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:


Prof. Dr. André Guimarães Brasil
(orientador – UFMG)


Profa. Dra. Ana Lopez
(Universidade de Tulane)


Profa. Dra. Alessandra Soares Brandão
(UNISUL)


Profa. Dra. Amaranta Emília Cesar dos Santos
(UFRB)


Profa. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita
(UFMG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 09 de julho de 2015.

*Para Tom,
por tudo que é novo.*

Agradeço a:

Luís, namorador, com quem aprendo e pratico, diariamente, o sentido de con-viver e con-sentir;

André Brasil, pela generosidade, confiança, precisão de leitura e constância do diálogo, que fizeram fazer avançar a escrita e o pensamento;

Silvana Maia, por suas demonstrações cotidianas de amor e cuidado materno;

Júlio Martins, de quem herdei o gosto e a curiosidade pelos enigmas;

Ana Paula, Fernanda, João e Pedro, por crescerem comigo;

Lila, Dimas, Pedro e Thiago, Flores admiráveis, família presente;

Cláudia Mesquita, pelas contribuições decisivas à tese, como parecerista do projeto final, membro da banca de qualificação e de defesa, e amiga nas horas vagas;

César Guimarães, que inspira, com sua generosidade e rigor intelectual, minha trajetória como pesquisadora desde a graduação;

Todos o corpo docente do PPGCOM, em especial, Bruno Leal, por seu parecer ao projeto final de pesquisa; Ângela Marques, pelos ensinamentos e Roberta Veiga, pelas trocas constantes;

Elaine e Tatiane, secretárias do PPGCOM, pelo esforço em tornar simples as complicadas exigências burocráticas;

Integrantes do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, entre eles, Victor Guimarães, Mariana Souto, Fernanda Salvo, Anna Karina Bartolomeu, Bernard Belisário, Kátia Lombardi, pela partilha de experiências, impressões e ideias;

Colegas de doutorado, em especial, Clarisse Alvarenga e Cristiane Lima, por não me deixarem a impressão de estar sozinha;

Ana Lopez, pela acolhida afetiva durante o doutorado-sanduiche e pelo empenho em estar presente na defesa;

Amigos que deixei em New Orleans: Grégoire Fournier, Betsy Gleckler, Trudy, Hamilton Pinto e, especialmente, Amália Leguizamón, por me lembrar sempre que “tese boa é tese pronta”;

Todos os funcionários e responsáveis da Howard-Tilton Memorial Library, na Tulane University, meu segundo lar por seis meses;

Débora Breder, pelos apontamentos na banca de qualificação;

Alessandra Brandão e Amaranta César, pelas participações na banca de defesa, e ainda Amaranta, por me levar ao *Cachoeira.doc*;

Ana Siqueira, amizade ímpar;

Ribão, Compay, presença que atravessa oceanos;

Pat Mourão, que me acompanha tempo a dentro e espaço afora (ponte São Paulo-Belo Horizonte-New York);

Ique, por não deixar faltar à mesa nem o prato, nem o afeto;

Clarissa Campolina, por suas paisagens;

Carol Fenati, que se colocou de prontidão para ler a tese inteira, embora tenha sido poupada da tarefa;

Marília Rocha, por repartir teto e pão durante os anos iniciais da pesquisa, e por me apresentar imagens férteis;

Luana Melgaço, Paula Gaitán, Cláudia Priscilla, Paula Alves e Mariana Tavares, pela disponibilidade e prontidão em ceder materiais de pesquisa sempre que consultadas;

Amigos do *forumdoc.bh*, em especial, Júnia Torres, Paulo Maia, Ruben Caixeta, Rafael Barros, Glaura Cardoso Vale, Ana Carvalho, Diana Gebrim, Carla Italiano, Milene Migliano, Raquel Junqueira e Pedro Aspahan, por renovarem, ano após ano, o significado da cinefilia;

Ilana Feldman, pela correspondência epistolar, não tão frequente como gostaria, mas sempre motivante e instigante;

Participantes do Seminário Cinema, Estética e Política, entre eles, Cezar Migliorin e Anita Leandro, pelas interlocuções;

Denilson Lopes e Consuelo Lins, pelas indicações de referências e eventos afins ao meu tema de pesquisa;

Mulheres dos grupos Parto Ativo e Maternagem Ativa, pelo valor das ações práticas, e amigas do Clube dos 13, pelos piqueniques;

Alunos das disciplinas Comunicação e Cultura e Imagem e Alteridade, que permitiram o aperfeiçoamento do exercício da docência;

Socine, pela oportunidade de debater publicamente algumas ideias que se provaram centrais para o trabalho;

Capes, pelo suporte financeiro à pesquisa, no Brasil e no exterior.

*Todas as vidas dentro de mim:
Na minha vida –
a vida mera das obscuras.*

Cora Coralina

Resumo:

A tese relaciona alguns filmes realizados por mulheres em análises descritivas e comparativas, buscando contribuir para a fortuna crítica acerca do documentário brasileiro contemporâneo e retomando algumas formulações teóricas do pensamento feminista. Os filmes selecionados, além da autoria feminina, têm em comum o encontro com outras mulheres diante da câmera, enquanto instância de invenção e investigação. Partimos desta generalidade para analisar como cada um, especificamente, encena as relações por meio de recursos e estratégias distintas. O gênero é convocado como um risco, no duplo sentido do termo: como *perigo*, é o que pode levar à clausura, à determinações estanques, minando a produção de diferenças por procedimentos de identificação; como *traço*, é o que marca e rasura sua própria definição, convocando a alteridade. Daí a necessidade de pensar um cinema *com* mulheres em lugar de um cinema *de* mulher: ao focar na dimensão relacional das obras, tanto no que diz respeito a sujeitos que filmam e que são filmados, tanto no que concerne a relações entre filme e espectador, o que buscamos é menos indicar categorizações do que atentar para os espaços de partilha criados por cada obra. É preciso ressaltar que o pensamento sobre as mulheres funda um campo agonístico, sem repouso em definições e certezas, em permanente disputa. O objetivo desta tese é, finalmente, observar como os filmes realizados em companhia delas participam dessa disputa, seja por elencar proximidades, seja por evidenciar impasses e, finalmente, refletir criticamente sobre as potências estéticas, éticas e políticas que um cinema marcado por perspectivas femininas pode agenciar.

Palavras-chave: Documentário. Mulheres. Feminismo. Estética. Política.

Abstract:

The thesis addresses some films made by women through descriptive and comparative analyses, seeking to contribute to contemporary Brazilian documentary's critical fortune and resuming some theoretical formulations of feminist thought. The selected films, besides female authors, have in common the encounter with other women before the camera, as instance of invention and research. We part from such generality towards a more specific approach, analysing how each one enacts its relations through different features and strategies. Gender is considered a risk, in both senses of the term: as *danger* it is what can lead to enclosures, fixed determinations, undermining the production of differences by procedures of identification, as *trace*, it is what marks and erasure its own definition, evoking the thought about otherness. Thence the need of thinking film *with* women rather than Woman's film: focusing on relational aspects of each work, both regarding the relations between directors and characters and between film and viewer, we aim to indicate not categorizations but distribution spaces created by each work. It is important to bear in mind that Women Studies' field is agonistic, it doesn't rest in definitions and certainties, it is in constant dispute. The objective of this thesis is finally observe how films with women take part of this dispute, either by listing vicinities, either by showing impasses, and critically reflect on the aesthetic, ethical and political potentialities that a cinema marked by women's perspectives can bring into action.

Keywords: Documentary. Women. Feminism. Aesthetic. Politics.

Lista de figuras

| | |
|---|-----|
| Fig. 01-02. Devolução do olhar em <i>Dance, girl, dance</i> (Dorothy Arzner, 1940)..... | 55 |
| Fig. 03-04. Mulher, monstruoso objeto de desejo. <i>La coquille e le clergyman</i> (Germaine Dulac, 1928) | 58 |
| Fig. 05. Simbolismo e vertigem. <i>Meshes of the Afternoon</i> (Maya Deren, 1943) | 61 |
| Fig. 06-07. O corpo se inscreve na imagem. <i>Go go go</i> (Marie Menken, 1962-64) | 62 |
| Fig. 08. Gestos diários de uma mulher. <i>Jeanne Dielman</i> , <i>23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles</i> (Chantal Akerman, 1975) | 63 |
| Fig. 09. O segredo atrás da porta. <i>Saute ma ville</i> (Chantal Akerman, 1968) | 65 |
| Fig. 10-11: O plano e o contraplano. <i>Nathalie Granger</i> (Marguerite Duras, 1972) | 73 |
| Fig. 12. “Eu, sim. Eu, não”. <i>Réponse de femmes</i> (Agnés Varda, 1975) | 75 |
| Fig. 13-14. Dois séculos de servidão. <i>The emerging woman</i> (Helena Solberg, 1975) | 84 |
| Fig. 15 -16. Desconstruindo a “igualdade” entre mulheres. <i>The double day</i> (Helena Solberg, 1975) | 87 |
| Fig. 17. “Eu era uma frágil borboleta que acreditava no amor”. <i>Simplesmente Jenny</i> (Helena Solberg, 1978) | 91 |
| Fig. 18. “Jennys, Marlis, Patricias”. <i>Simplesmente Jenny</i> (Helena Solberg, 1978) | 96 |
| Fig. 19. Uma gota por filho. <i>Aborto dos outros</i> (Carla Gallo, 2008) | 106 |
| Fig. 20-21. “Planos-limítrofes”. <i>O aborto dos outros</i> (Carla Gallo, 2008) | 108 |
| Fig. 22-25. Vidas paralelas. <i>Meninas</i> (Sandra Werneck, 2006) | 113 |
| Fig. 26. Daluana e seu filho. <i>Leite e ferro</i> (Claudia Priscilla, 2010) | 122 |
| Fig. 27-28. Clausuras. <i>Leite e ferro</i> (Claudia Priscilla, 2010) | 125 |
| Fig. 29-31. Cláudia, Betânia, Daniela: proximidades. <i>O cárcere e a rua</i> (Lila Stulbach, 2004) | 132 |
| Fig. 32. O homem livre, a mulher presa e o amor. <i>O cárcere e a rua</i> (Lila Stulbach, 2004) | 134 |
| Fig. 33-36. A beleza. <i>Fala mulher!</i> (Kika Nicolela; Graciela Rodriguez, 2005) | 142 |
| Fig. 37-40. “Pequenas pistas”. <i>A falta que me faz</i> (Marília Rocha, 2009) | 147 |
| Fig. 41-42. Créditos. <i>A entrevista</i> (Helena Solberg, 1966) | 160 |
| Fig. 43-48. A tradição e o espanto. <i>A entrevista</i> (Helena Solberg, 1966) | 161 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 49. Mundos em contraste. <i>A falta que me faz</i> (Marília Rocha, 2009) | 166 |
| Fig. 50-51. Montanhas. <i>A falta que me faz</i> (Marília Rocha, 2009) | 181 |
| Fig. 52-53. Inscrições. <i>A falta que me faz</i> (Marília Rocha, 2009) | 183 |
| Fig. 54. “Boa tarde para todos”. <i>Anésia, um vôo no tempo</i> (Ludmila Ferolla, 2001) | 188 |
| Fig. 55. A retratista se aproxima da retratada. <i>Carmem Miranda – Banana is my business</i> (Helena Solberg, 1995) | 190 |
| Fig. 56. Ficções. <i>Carmem Miranda – Banana is my business</i> (Helena Solberg, 1995) | 195 |
| Fig. 57-58. Presente, passado. <i>Vida</i> (Paula Gaitán, 2008) | 203 |
| Fig. 59. Retrato como véu. <i>Vida</i> (Paula Gaitán, 2008) | 206 |
| Fig. 60-61. A filha e a mãe. <i>Vida</i> (Paula Gaitán, 2008) | 208 |
| Fig. 62-63. Paisagens do <i>Agreste</i> (Paula Gaitán, 2010) | 211 |
| Fig. 64-65. “Um rosto, sob a lupa, exhibe uma geografia febril”. <i>Agreste</i> (Paula Gaitán, 2010) | 215 |
| Fig. 66-71. “Oh mulher, não tens cara?” <i>Agreste</i> (Paula Gaitán, 2010) | 218 |
| Fig. 72. Segredos. <i>Agreste</i> (Paula Gaitán, 2010) | 220 |
| Fig. 73-76. Ex-timidades: a avó, o avô, o pai e a madrasta. <i>Desi</i> (Maria Augusta Ramos, 2000) | 233 |
| Fig. 77. Entre amigas. <i>Desi</i> (Maria Augusta Ramos, 2000) | 234 |
| Fig. 78. “Sou Desi”. <i>Desi</i> (Maria Augusta Ramos, 2000) | 237 |
| Fig. 79. A matriarca. <i>Nos olhos de Mariquinha</i> (Júnia Torres e Cláudia Mesquita, 2008) | 240 |
| Fig. 80. D. Mariquinha e D. Conceição. <i>Nos olhos de Mariquinha</i> (Júnia Torres e Cláudia Mesquita, 2008) | 242 |
| Fig. 81. Retratos. <i>Nos olhos de Mariquinha</i> (Júnia Torres; Cláudia Mesquita, 2008) | 245 |
| Fig. 82. <i>Judite assassinando Holofernes</i> (Artemisia Gentileschi, 1611-1612) | 265 |
| Fig. 83. <i>Judite com a cabeça de Holofernes</i> (Lucas Cranach The Elder, 1530) | 267 |
| Fig. 84. <i>Judite com a cabeça de Holofernes</i> (Cristofano Allori, 1613) | 267 |
| Fig. 85. <i>Judite decaptando Holofernes</i> (Caravaggio, 1598-1599) | 267 |
| Fig. 86. <i>Judite e sua criada</i> (Artemisia Gentileschi, 1612-1613) | 270 |

Sumário

| | |
|---|------------|
| Nota preliminar | 11 |
| 1. Apresentação | 13 |
| 1.1. Do corpo ao <i>corpus</i> | 26 |
| 1.2. Na direção dos desertos | 35 |
| 2. Outrora, alhures | 48 |
| 2.1. O que pode um filme? | 78 |
| 3. Por um cinema com mulheres | 103 |
| 3.1. O gênero como clausura | 119 |
| 3.2. O gênero sob rasura | 144 |
| 3.3. A forma do afeto | 176 |
| 4. Anésia, Carmem, Maria, Marcélia, Desi, Mariquinha | 184 |
| 4.1. Políticas da amizade | 238 |
| 5. Conclusão: Uma palavra se abre | 255 |
| <i>Post scriptum</i> : A história de Artemisia | 266 |
| 6. Referências bibliográficas | 271 |
| Filmografia | 279 |

Nota preliminar¹

A necessidade desta tese é amparada pela seguinte consideração: mesmo com anos de reivindicações e debates, as mulheres continuam a sofrer violências físicas e simbólicas nos mais variados graus, segundo as mais diversas e perversas ordens, no Brasil e no resto do mundo. Nos centros de pesquisa e nas universidades, é difícil, para homens e mulheres, obter algum destaque sem adotar estratégias padronizadas de construção do conhecimento, segundo uma noção de ciência estabelecida ao longo de séculos de presença masculina praticamente exclusiva. Diante da câmera, as formas de representação da mulher permanecem, na maior parte dos casos, atreladas aos mesmos padrões de beleza e juventude que foram alvo de crítica do movimento feminista há mais de quatro décadas. Atrás da câmera, elas são minoria e suas obras estão distantes de receber, da crítica, a atenção merecida. Essa tese existe porque elas existem. Sua escrita quer ser o lugar, ainda que exíguo e temerário, de uma *afirmação*. Este desejo é, em suma, o fundamento do trabalho que começa.

¹ Livremente inspirada em BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.

*Assim sendo,
é uma mulher
quem escreve:*

1. Apresentação

O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação.

Teresa de Lauretis

“It’s a men’s, men’s, men’s world” – leio na manchete de capa do caderno *Arts & Leisure* do *The New York Times* de domingo, 28 de dezembro de 2014. A questão que move a matéria assinada por Manohla Dargis – por que as mulheres permanecem à margem de Hollywood – é tão antiga quanto atualíssima. Desde os anos 1970, intelectuais e ativistas feministas constataam o quanto o cinema é um *métier* marcado por hierarquias de gênero, tanto material quanto simbolicamente. O foco da matéria de Dargis é no primeiro aspecto: investigando as condições de produção da mais potente indústria cinematográfica do mundo, ela nota e questiona a predominância dos homens nos altos cargos executivos, decidindo quais projetos merecem receber fundos para realização e a quem designar a direção. A diretora Jodie Foster, em entrevista a Dargis, afirma que, quando há muito dinheiro em jogo, os investidores não querem correr riscos e se sentem mais seguros em contratar alguém indubitavelmente apto para a tarefa, em geral, um semelhante (logo, outro homem).

Faz sentido, mas não explica o fato de, mesmo com mulheres chegando ao cargo de produtoras executivas dos grandes estúdios, o número de diretoras contratadas seguir inalterado e notoriamente menor que o número de diretores. Uma possível explicação oferecida por Dargis é que, ao finalmente alcançarem um cargo de responsabilidade, as executivas talvez prefiram não arriscar um fracasso por fugir dos esquemas tradicionais de contratação. Mulheres, fica subentendido, são um risco para o mercado: “a relutância em contratar mulheres parece sintomático de uma indústria conservadora, dirigida pelo medo que recicla os mesmos gêneros, estereótipos e ideias empobrecidas ano após ano”².

Se materialmente estamos em posição desfavorável, simbolicamente o cenário se agrava. A lógica, como no mercado de trabalho, é excludente e assimétrica: em

² No original: “the reluctance to hire women seems symptomatic of a conservative, fear-driven industry that recycles the same genres, stereotypes and impoverished ideas year after year”. DARGIS. “It’s a men’s, men’s, men’s world”. *The New York Times: Arts & Leisure*, New York, 28 dez. 2014, p. 1, 10 (tradução nossa).

2013, como nota Dargis a partir de pesquisa realizada por Martha M. Lauzen, diretora executiva do Center for the Study of Women in Television and Film, as personagens femininas representaram apenas 15% das protagonistas e 30% do total de personagens com fala na lista dos 100 filmes de maior bilheteria. Não bastasse esse desequilíbrio em termos de visibilidade, o modo de aparição das mulheres é, com frequência, passivo, objetificado, submisso ao personagem masculino central. O esquema de Laura Mulvey (1975) – “mulher/objeto/passivo”, “homem/sujeito/ativo” – escrito há quatro décadas, ainda seria passível de ocupar capa de jornal dada sua atualidade.

O “cinema dominante”, como escreve Annette Kuhn, não se restringe a Hollywood, mas pervasa como “modelo para modos de produção e de representação em indústrias cinematográficas em todo o mundo”³ – inclusive no Brasil. Como consequência, forma-se uma comunidade de espectadores com expectativas engessadas, padronizadas e pré-moldadas. Contrariar essas expectativas é arriscar o fracasso de bilheteria, atendê-las é reproduzir os mesmos esquemas e estereótipos que as constroem, e assim o ciclo se fecha e se reproduz, a cada filme, geração após geração.

Não que não existam alternativas. O cinema independente e experimental, enquanto lugar de contravenção e subversão do modelo clássico, é reduto da maior parte dos diretores e diretoras cujas motivações ultrapassam as cifras da bilheteria. O que é inegável, porém, é que mulheres motivadas pelo sucesso de público não encontram as mesmas condições e oportunidades que homens para efetivamente alcançar esse sucesso, condições e oportunidades que, por sua vez, são viabilizadas pelas grandes produtoras e distribuidoras.

Basta uma rápida consulta à lista dos filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores entre 1970 e 2013, fornecida pela Ancine, para constatar uma assombrosa assimetria: dos 466 filmes, apenas 13 têm assinatura feminina na direção ou co-direção, o que representa 2,7% do total. O sucesso da maior parte deles é explicado pelo protagonismo de grandes estrelas da mídia. Quase metade são filmes com a cantora e apresentadora Xuxa – *Lua de Cristal* (Tizuka Yamasaki, 1990), *Super Xuxa contra o baixo-astral* (Ana Penido, David So, 1988), *Xuxa Popstar* (Paulo Sergio e Tizuka Yamasaki, 2000), *Xuxa requebra* (Tizuka Yamasaki, 1999) e *Xuxa em o Mistério da Feiurinha* (Tizuka Yamasaki, 2009); Tizuka Yamasaki também dirigiu o “trapalhão” Renato Aragão em *O noviço rebelde* (1997); com os irmãos

³ KUHN. *Women's pictures. Feminism and Cinema*. London, Boston, Melbourne e Henley: Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 21.

Sandy e Junior há *Acquaria* (Flávia Moraes, 2003). A curta lista inclui ainda a ficção biográfica de um popular cantor, *Cazuza – O tempo não para* (Sandra Werneck e Walter Carvalho, 2004), com o papel principal vivido pelo ator global Daniel de Oliveira e o recente *Meu passado me condena* (Julia Rezende, 2013), protagonizado por Fábio Porchat, do canal Porta dos Fundos, fenômeno de público no site *YouTube*. Além deles, há o infanto-juvenil *Tainá, uma aventura na Amazônia* (Tânia Lamarca, Sérgio Bloch, 2001), o filme ícone da Retomada *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) e outros dois filmes de Tizuka Yamasaki, certamente a diretora brasileira mais bem sucedida em termos de bilheteria: *Parahyba Mulher Macho* (1983) e *Gaijin – caminhos da liberdade* (1980).

Os três últimos, ao menos, retratam mulheres como protagonistas de episódios importantes na história do Brasil, da colonização em *Carlota* à imigração japonesa em *Gaijin*, passando pela revolução de 1930 que levou ao poder Getúlio Vargas em *Parahyba*, focado na figura de Anayde Beiriz, intelectual e libertária, amante de João Dantas, acusado de assassinar João Pessoa. Contudo, deixam muito a desejar em termos de invenção na linguagem, apostando em receitas já testadas e caminhos já percorridos pelas narrativas cinematográficas clássicas, com boas doses de romance para sustentar suas histórias. Romances que, por sua vez, perpetuam os modelos clássicos: era uma vez uma mulher que amava um homem... (penso na coleção de livros que foi presenteada ao meu filho, cinco volumes com histórias de princesas da Disney cujos títulos eram sempre os mesmos: “Jasmine ama Alladin”, “Bela ama a Fera”, “Branca de Neve ama o Príncipe” e assim por diante). Dar chance para que mais mulheres consigam dirigir seus filmes e contar suas próprias histórias pode ser um modo de dar início a alguma mudança, mas não é o suficiente. Não se trata, apenas, de equilibrar um déficit no mercado de trabalho, equiparando oportunidades. O abismo é mais profundo, as desigualdades são estruturais, estão arraigadas em nossos costumes e práticas. O cinema, em meio a tudo isso, é uma tecnologia que não apenas dá visibilidade como põe em operação, produz estas desigualdades, ao mesmo tempo em que aponta para a possibilidade de desestabilizá-las. Em outros termos, o cinema *afeta* o mundo – mais do que reproduzi-lo ou registrá-lo, o cinema trata de “não deixá-lo intacto, de lhe colocar questões, de atrapalhá-lo”⁴.

⁴ COMOLLI. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*. Paris: Éditions Verdier, 2012, p. 73.

Seria essencialista – logo, inexato – afirmar que basta possuir um útero, dois seios e uma vagina para se exercer a capacidade de formular um contra-discurso, resistente às práticas misóginas que permeiam as diversas esferas da vida social. O “sujeito do feminismo”, como postula Lauretis, torna-se tanto mais existente e potente quanto menos amparado no binarismo da diferença sexual, que fixa lugares e supõe sensibilidades específicas, pré-determinadas pela anatomia. A operação intelectual feminista que nos parece mais profícua é aquela que questiona a própria categoria que fornece suas bases, a de “mulher”. Por diversos caminhos, o feminismo insiste numa problematização de seus próprios pressupostos, questionando os fatores históricos, subjetivos, psíquicos, coletivos de construção e representação da identidade de gênero, de modo a indagar a legitimidade dos sentidos absolutos e universais que operam *de dentro* das tentativas de categorização. O impasse está posto: seria possível, “de uma só vez, reter uma categoria da mulher enquanto dotada de uma realidade e de uma força política e social, e simultaneamente evitar o essencialismo biológico, reinscrevendo um conjunto de valores patriarcais”⁵?

A hipótese desta tese é uma aposta no sim: é possível. Não apenas possível, quanto necessário, urgente, inadiável. A força política e social que advém da categoria, contudo, é resultado de um permanente questionamento sobre as bases de sua construção, de um pensamento que se interessa pelo que nele resta impensado, impensável. Algo como o que sugere Lauretis: “um movimento a partir do espaço representado por/em uma representação, por/em um discurso, por/em um sistema de sexo-gênero, para o espaço não representado, mas implícito (não visto) neles.”⁶ Surge, como resultado, um “sujeito do feminismo” que depende em ampla medida deste movimento entre o dentro e o fora do gênero,

um movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro de seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui, ou mais exatamente, torna irrepresentável. É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou “nas entrelinhas”, ou “ao revés”), dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e novas formas de comunidade⁷.

⁵ KAPLAN. *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000, p. 20 (tradução nossa).

⁶ LAURETIS. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 237.

⁷ LAURETIS. A tecnologia do gênero, p. 238.

A autora toma emprestada da teoria cinematográfica a noção de *space-off*, enquanto espaço não-visível mas inferido a partir do que resta visível na imagem. Se no cinema clássico este espaço é eliminado, ou reabsorvido constantemente na imagem por técnicas narrativas como a do plano/contra-plano, no cinema que difere do modelo clássico ele existe de modo concomitante e paralelo ao espaço representado. Mais que isso, ele diz respeito não apenas ao que é ou não é visto na tela, mas inclui a câmera, “ponto de articulação e perspectiva através do qual a imagem é construída” e o espectador, “ponto onde a imagem é recebida, reconstruída, e re-produzida na/como subjetividade”⁸.

Nas narrativas mestras, cinemáticas ou não, os dois espaços são reconciliados e integrados, de modo a não restar contradição. Mesmo os pontos localizados fora da imagem, ou fora-do-campo – atrás da câmera, em frente à tela – são reabsorvidos, num conjunto homogêneo e androcêntrico. É o que parece ocorrer quando algumas diretoras, ao finalmente alcançarem o posto historicamente reservado aos homens, oferecem apenas mais do mesmo, em termos de construção narrativa. Evidencia, também, os pontos cegos da crítica cinematográfica, outro espaço majoritariamente masculino: a quase absoluta ausência de textos que assumem uma perspectiva feminina na lida com os filmes. O ponto onde a imagem é recebida pressupõe espectadores masculinos – toda uma tradição crítica da mulher como objeto passivo do olhar ativo dos homens, iniciada com Mulvey, baseia-se neste pressuposto (embora criticando-o, apresentando-o como sintoma)⁹. Cientes disso, muitas feministas passam a elaborar teorias acerca da espectadora e dos modos de identificação entre as mulheres na plateia e as mulheres em cena¹⁰.

⁸ LAURETIS. A tecnologia do gênero, p. 238.

⁹ Seis anos após a publicação de “Visual Pleasure and Narrative cinema”, a própria Mulvey reconhece as limitações de seu famoso artigo, que esmiuçava os mecanismos de obtenção de prazer para um espectador masculino, sem fazer qualquer menção ao lugar da espectadora. A partir da análise de *Duel in the sun* (King Vidor, 1946) e ainda amparada pela psicanálise, a autora procede uma análise do lugar da espectadora como momentaneamente masculinizado, por procedimentos de identificação que operam também na personagem principal do filme. Para ela, a “masculinização”, em jogo tanto na tela quanto na plateia, remete a fase pré-edípica, “ativa” da menina, quando ainda não entraram em ação os mecanismos da castração de acordo com Freud. Desse modo, o pensamento da autora, ainda que reconheça a necessidade pensar a espectadora feminina, opera por integração e inclusão do feminino no masculino, no lugar de propor rupturas entre as duas formas de espectralidade. Cf. MULVEY. Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative cinema”. *Framework*. Summer 1981, p. 12-15.

¹⁰ A esse respeito, conferir STACEY. *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London, New York: Routledge, 1994; KUHN. *Women's pictures. Feminism and Cinema*. London, Boston, Melbourne e Henley: Routledge & Kegan Paul, 1982; DOANNE. *Film and the masquerade*:

A proposta de pensar a relação do espectador a partir de uma perspectiva de gênero, contudo, não encontra fácil resolução. Talvez porque o pensamento do gênero ocupe um terreno fronteiro, móvel, instável, indecível, entre o que pertence a ele e o que permanece fora dele. Pensar o feminino é uma experiência do limite, do limite do próprio pensamento. A tarefa exige abrir mão da dialética e de qualquer integração e criar um pacto com a contradição, a heteronomia, a multiplicidade de lugares possíveis, sem com isso ignorar que as posições assumidas pelos sujeitos nas muitas situações de convívio são determinantes e constitutivas de identidade. A consequência em se pensar o lugar do feminino como posicionado – e não como fixo e estável – é um deslocamento sem repouso de nossas certezas e convicções, do suposto saber construído pelos homens de nosso tempo. Como escreve Lyotard,

as mulheres estão descobrindo algo que pode causar uma incrível revolução no Ocidente, algo que a dominação (masculina) nunca cessou de ocultar: não há significante, ou mais, a classe superior a todas as classes é apenas uma entre muitas, ou ainda, nós ocidentais devemos retrabalhar nosso espaço-tempo e toda nossa lógica na base de uma não-centralidade, não-finalidade, não-verdade¹¹.

Retrabalhar o espaço-tempo talvez seja a tarefa primordial do cinema. Contudo, a lógica que finalmente vence, que domina a produção e os circuitos de exibição, tem centro, fim e verdade. As mulheres habitam suas margens, ao lado de outras minorias: estrangeiros, negros, pobres, índios. Ao propor atentar para filmes realizados por mulheres, esta tese não tem a pretensão de estabelecer características que o definiriam, antes, quer atentar para as possibilidades de criação de um outro espaço, marginal, minoritário, *espaço-fora*. Esperamos que as leituras fílmicas aqui oferecidas, se não podem ser, a rigor, classificadas como “femininas” (embora o sejam, eis a contradição: como escreve Virginia Woolf, “os escritos de uma mulher são sempre femininos; não podem deixar de sê-lo... a única dificuldade é definir o que entendemos por feminino”) possam ser impregnadas de uma sensibilidade ao que resta invisível e inaudito.

theorizing the female spectator. *Screen*. Oxford University Press, setembro/outubro 1982, vol.23, n. 3/4, p. 74-88.

¹¹ No original, “women are discovering something that could cause the greatest revolution in the West, something that (masculine) domination has never ceased to stifle: there is no signifier; or else, the class above all classes is just one among many; or again, we Westerners must rework our space-time and all our logic on the basis of non-centralism, non-finality, non-truth.” LYOTARD. One of the things at stake in women’s struggles. *Substance*, vol 6/7, n°20, Focus on the Margins. Autumn, 1978, p. 9-17, p. 16 (tradução nossa).

O texto se quer assumidamente ensaístico, propondo “curvas em torno dos centros de repouso”¹², mantendo-se atento aos elementos formais e expressivos dos filmes. Susan Sontag, em defesa de uma erótica da arte e contra o empobrecimento do mundo pela interpretação, propõe que a tarefa de se aproximar dos objetos artísticos seja uma tarefa de subtração: “reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si”. Atribuindo à crítica a função de mostrar “como é que é” e até mesmo “o que é que é”, e não mostrar “o que significa”, Sontag propõe um abandono da ênfase excessiva no conteúdo em favor de descrições mais extensas e mais completas da forma: “ver mais, ouvir mais, sentir mais, revelar a superfície sensual da arte sem conspurcá-la”¹³. Estratégias descritivas são, nesse caso, preciosas, pois permitem que o pensamento crie, entre pausas na imagem e repetições de fala, modos de ver e ler as obras em si mesmas, sem reduzi-las a ilustração para teorias previamente conhecidas. Trata-se de valorizar a dimensão estética do cinema – e da escrita sobre o cinema – em sua potência transformadora, inventiva, excessiva e, por consequência, política. Descrever o que é visto é, em certa medida, reinventar o que se vê. Nossa reinvenção particular confere primazia a questões que a experiência feminina coloca ao cinema e vice-versa, tanto por outros modos de fazer quanto por modos de ler e compreender os filmes assumidamente interessados por essa experiência.

O método adotado, para além da descrição, aposta na comparação das obras. Pois se o que desejamos é menos estabelecer um *nomos* do que reconhecer um *pathos*, é no embate entre os filmes, com suas diferentes formas de colocar mulheres e suas questões em cena, que conseguimos tirar algumas consequências relacionadas à maneira como as mulheres filmam mulheres. Pelo exercício comparativo, evidenciam-se regularidades mas também deslocamentos, transformações, contradições e impasses colocados pelos próprios filmes, de maneira a desconstruir pressupostos. Se, por um lado, a comparação permite explicitar algumas determinações mais gerais que aproximam as obras, por outro, ela faz notar as diferenças e especificidades que surgem por meio de considerações graduais sobre uma série de casos análogos. Ademais, comparar parece ser o gesto que funda o próprio pensamento sobre o gênero: para pensar a mulher, foi preciso, desde o começo, confrontar sua situação social à de seu par oposto, o homem. À medida que o

¹² Trata-se do que John Updike considera como “a perfeição feminina”. Cf. OZICK. Retrato do ensaio como corpo de mulher. *Serrote*, n. 9. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Nov. 2011, p. 7-13.

¹³ SONTAG. *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM, 1987, p. 22.

pensamento feminista se complexifica, as comparações passam a ser também das mulheres entre si, a partir de outros fatores de diferenciação como raça, classe, nacionalidade, orientação sexual. Comparar, no caso, equivale menos a igualar do que a *estabelecer contrastes* dentro de uma categoria que está distante de ser homogênea.

Esquemáticamente, a reflexão sobre a mulher no cinema se concentrou, ao longo dos anos, em dois aspectos: os modos de *representação* das mulheres, ou seja, as formas da aparição das figuras femininas nos variados suportes visuais, da pintura à fotografia, da escultura ao filme, e as formas de *expressão* das mulheres, sua ação no mundo enquanto artistas. O primeiro aspecto é tão amplo e vasto como a história da arte – desde as pré-históricas estatuetas de Vênus a mulher tem sido motivo e tema de trabalhos artísticos. Porém, cientes de como esse trabalho coube historicamente a homens, não podemos deixar de indagar que corpos são criados por meio dessas representações e como tais corpos produzem e fazem circular sentidos sobre a mulher e seu lugar social, tarefa que o feminismo da “segunda onda” tomou para si de modo particularmente destacado. Se desdobramos a questão para alcançar o segundo aspecto, ela passa a ser: quando as mulheres finalmente produzem suas próprias imagens, de si e do mundo, qual é o resultado?

Esta foi a questão inicial, motor e motivo da pesquisa. Questão ampla, de impossível resposta, ou ao menos, com muitas respostas possíveis. Certamente não podemos supor que a vasta produção das mulheres no campo das artes seja redutível a um só aspecto ou estilo, tampouco movida por impulsos e anseios comuns, até porque seria um erro supor um conjunto fechado, homogêneo, sem fissuras formado por “todas” as mulheres. Era forçoso, pois, propor recortes para, a partir deles, compreender e comparar cada trabalho dentro do contexto de sua realização, de modo situado, a partir de dados históricos, sociais, subjetivos. Sobretudo subjetivos. Quero dizer: sobretudo a partir de uma leitura, um modo de receber os filmes que não recusa ou reprime o lugar de onde se fala. Escrevo como mulher, minha visada crítica e analítica não se destaca de minha vivência particular, marcada por minha condição de gênero. Não saberia indicar como isso se formaliza propriamente em minhas leituras dos filmes, mas sei que está lá, nas entrelinhas, algo da minha experiência subjetiva. Temerosa argumentação para uma pesquisa que deseja ter validada sua pertinência científica. Temerosa e, ainda assim, inevitável.

No dia três de julho de 2013, *pari*. Sei que quebro o protocolo ao inserir, num texto que se quer acadêmico e científico, tal informação. Uso a primeira pessoa, mas

não só isso: falo de uma experiência intensamente pessoal, íntima, que mal cabe em palavras quando tento descrevê-la e que não tem qualquer possibilidade de se universalizar ou mesmo se tornar válida em outros contextos que não o meu próprio. Pari, e isso modificou minha vida, modificou quem sou, como me sinto e – eis a razão pela qual convoco minha experiência pessoal – modificou os rumos da pesquisa que então desenvolvia e que agora resulta nesta tese.

Vim a descobrir que parir é um verbo que soa como vulgar a ouvidos mais tradicionais – os de meus avós, por exemplo, que acharam “feio” quando contei à família que “pari”. Fui entender, então, que este é um verbo mal visto, que remete à linguagem chula mais do que ao trabalho de parto em si. Dizer “dar a luz” parece ser mais adequado socialmente para fazer referência ao momento do nascimento. Outro modo mais polido e aceitável de dar a notícia é dizer simplesmente que “o bebê nasceu”, excluindo a ação da mãe envolvida no processo. Em ambos os casos, opera-se um deslocamento da ação para seu efeito.

Entretanto, é na ação que quero me concentrar. Escolhi ser, dela, sujeito: pari do modo mais natural possível, dentro de uma banheira no único hospital público da cidade que mantém uma política de incentivo e defesa do parto normal. Estava acompanhada do meu companheiro, o pai do bebê, que me amparou todo o tempo, e de três mulheres parteiras, nenhuma médica (duas enfermeiras e uma doula), todas muito experientes em acompanhar nascimentos. Pedi para não sofrer intervenções médicas em demasia, para que pudesse, justamente, protagonizar minha experiência de parturiente, sentir as dores, fazer força, superar meus medos. Esta escolha não foi natural e exigiu muita preparação, visto que o modelo de parto que temos no Brasil é medicalizado, retira o protagonismo da mulher e o transfere para os “doutores”, mais aptos a enfrentar os riscos da situação e lidar com os procedimentos de emergência – e prontos para uma cesárea, ao menor sinal, ou sem nenhum sinal de sua real necessidade. O Brasil é campeão de cesáreas, sobretudo na rede privada – algumas regiões chegam a atingir o índice de 80% de cesáreas, sendo que o recomendado pela Organização Mundial de Saúde é de 10 a 20%.

O dado não é pouco relevante. A experiência do parto foi a mais forte e transformadora pela qual passei. Quando o bebê finalmente nasceu, após vinte e seis horas de trabalho, duas delas em período expulsivo (ou seja, fazendo força para que ele passasse pelo canal vaginal), senti que havia superado um desafio colossal, o maior pelo qual havia passado até então. Vivi a experiência do limite. Encarei o

impossível de frente, vislumbrei a morte e, justamente quando julguei não ser mais capaz, me entregando àquela morte momentânea, senti que meu filho nascia. Essa sensação de superação me tornou mais confiante, como se eu houvesse descoberto um poder oculto, uma força desconhecida em meu próprio corpo. Isso transformou definitivamente o modo como passei a me enxergar enquanto mulher e – grande novidade em minha vida – mãe.

Tal experiência, contudo, não é permitida a muitas de nós. A medicalização do parto transforma inteiramente o acontecimento, imobiliza a mulher, incute nela um medo terrível de não conseguir e joga com esse medo para controlar a situação. Em suma, a mensagem do sistema obstétrico que temos no Brasil ensina que a mulher é incapaz de parir, que precisa dos médicos, pois tudo é muito perigoso e arriscado, e só eles – a maior parte, homens – podem nos socorrer. Com isso, a parturiente é colocada na pior posição possível: deitada com as pernas para cima, para que a equipe médica tenha maior acesso ao canal de saída do bebê. Imobilizada e anestesiada, ela é desconectada de seu corpo. Muitas vezes, sofre violências que resultam em trauma: empurram sua barriga, rasgam sua vagina, tudo para “facilitar” o processo.

Entretanto, mulheres são capazes de gestar e parir desde tempos imemoriais. Esta talvez seja sua capacidade mais específica e exclusiva. Não posso afirmar que é a mais transformadora, como foi para mim. Como disse desde o início, não tenho pretensões de universalizar a experiência, muito menos de sugerir que mulheres que não passam por ela estão perdendo alguma coisa, deixando de cumprir algum tipo de destino natural da espécie. Parir não define uma essência feminina ou qualquer coisa que o valha. Mas indica, inegavelmente, uma especificidade.

Reprimir a capacidade de parir da mulher é uma das manifestações mais contundentes do machismo e do patriarcalismo que opera em nossa sociedade. Para dar início à esta tese e à discussão que ela pretende levantar, saio em defesa dessa capacidade, por afirmá-la, lembrá-la, acentuá-la: quem agora escreve é um corpo capaz de parir. Gostaria de valorizar este acontecimento subjetivo enquanto instância de produção de saber. No caso, um saber *necessariamente sexuado*, que me fez repensar minha relação com o feminino e modificou o modo como encaro meus objetos empíricos, embora eu não saiba explicar bem como.

Logo após a saída do bebê, ainda senti algumas contrações. Era a expulsão da placenta. Olhei bem para o órgão vermelho escuro, quase tão grande quanto o bebê. Algo nele me fascinava. Sem pertencer nem a mim, nem ao meu filho, a placenta

sustentava a vida de nós dois: por meio dela, meu bebê obtinha os nutrientes que precisava e, ao mesmo tempo, ela permitia que meu corpo reconhecesse aquele corpo estranho que crescia dentro de mim, sem rejeitá-lo. Mais que um órgão regulador ou nutriz, a placenta é um órgão *mediador*. O órgão das *trocas* entre eu e outro. Como afirma Luce Irigaray, “a relação placentária representa uma abertura em relação ao determinismo”¹⁴, e contraria a ideia freudiana de uma fusão entre mãe e filho. O órgão, que se forma a partir de células do embrião, imbrica-se à mucosa interina mantendo-se, entretanto, *separado*, funcionando de maneira relativamente autônoma, sem ser de um ou de outro, mas existindo em função de ambos. Mesmo sendo formado por células do embrião, a placenta secreta hormônios da mãe, necessários para equilibrar essa delicada relação de mutualismo: não se trata de uma mistura de corpos, o materno e o fetal, mas de uma co-existência em que ambos dependem um do outro para sobreviver, e só conseguem devido a mediação da placenta.

Para Irigaray, há muito o que aprender com este corpo maternal, num mundo governado por estruturas patriarcais. A autora não defende a substituição do sistema patriarcal por um sistema matriarcal, antes, defende a co-existência de ambos, um mundo em que ambos teriam importância e lugar. Em vez da lógica unitária – em que conceitos como identidade, indivíduo, unidade, normalidade ganham terreno – a autora defende uma lógica binária, dual, em que pese o pensamento sobre a alteridade, a diferença, o outro. Ainda que ela falhe em ultrapassar o binarismo homem/mulher em benefício da multiplicidade, relacionando os termos com outras variáveis – tarefa que outras feministas irão empreender – consideramos relevante destacar, de saída, aspectos de seu pensamento.

Um dos pontos centrais para Irigaray, no que concerne ao pensamento sobre o gênero, é a importância de marcar e valorizar a diferença. A autora localiza no corpo feminino, em sua especificidade, o ponto de irradiação para questões relacionadas ao gênero. O feminino seria, em sua anatomia mesma, “o sexo que não é um”, como ela escreve em um de seus principais livros¹⁵, o sexo das dobras, dos lábios que se tocam, do ventre que se expande para acolher outra vida. O corpo poderia, desse modo, orientar o pensamento, inaugurar filosofias, originar contra-reflexões que pudessem oferecer resistência ao pensamento filosófico tradicional, branco, livre e masculino, enraizado na pólis grega, da qual não faziam parte as mulheres e os escravos.

¹⁴ IRIGARAY, Luce. *Je, tu, nous – toward a culture of difference*. New York: Routledge, 1993, p. 38.

¹⁵ IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

Desde Darwin, com sua teoria de sobrevivência dos mais fortes e adaptados, até Pavlov, com suas ideias de adaptação cultural pela repetição e pela imitação, ser diferente pode ser ameaçador, algo a ser derrotado (no caso de Darwin, em nome da sobrevivência) ou reprimido (no caso de Pavlov, em nome da adaptação aos padrões da “normalidade”). O corpo maternal, no pensamento da autora, oferece um novo modelo de relação com o Outro, em que não há competição nem devolução ao Mesmo. Dentro do útero, o feto é Outro para o corpo materno e a placenta é o órgão que garante a sobrevivência da relação entre os dois corpos. Isso só é possível por meio de um reconhecimento deste “outro” pela mãe – é preciso que o corpo materno “autorize” a placenta a produzir as substâncias que impedirão a expulsão do feto até que ele esteja pronto para sair do útero. Trata-se, em suma, de uma relação de acolhimento do outro. Assim, a “economia placentária”, como escreve Irigaray, diz respeito não a uma fusão mas a uma *ética*.

Uma das principais pensadoras do “específico feminino”, defensora da diferença sexual como a principal e mais relevante diferença para os humanos, visto que é ela quem garante sua reprodução e sobrevivência, a autora falha em não levar em consideração os entrecruzamentos com outros fatores de diferenciação, como raça, classe, nacionalidade, orientação sexual, que fazem com que as mulheres sejam diferentes entre si, experienciando seu corpo e sua existência de maneira não-universal. O gênero é uma construção, sabemos bem desde Simone de Beauvoir, e sua construção depende de outras instâncias de diferença. A “radicalidade” do pensamento de Irigaray diminui a importância dos demais fatores em benefício de seu argumento, a saber, o de que apenas uma “cultura sexuada” – que valorizasse a diferença sexual, incluindo em suas estruturas simbólicas derivações do feminino – poderia conduzir ao amadurecimento da humanidade. Tal cultura, a seu ver, foi negligenciada, com o estabelecimento de um sistema que toma o sexo masculino como padrão¹⁶ e faz do sexo feminino apenas a negação do primeiro: “no lugar de permanecer como um gênero diferente, o feminino se tornou, em nossas linguagens, o não-masculino, ou seja, uma realidade abstrata inexistente”¹⁷. As mulheres não possuem, desse modo, uma ordem que lhes corresponda. Para se fazerem ouvir,

¹⁶ Da linguística à psicanálise, o pensamento de Irigaray se dedica a examinar os mecanismos pelos quais o masculino torna-se o padrão, silenciando o feminino.

¹⁷ IRIGARAY. *Je, tu, nous – toward a culture of difference*, p. 20.

necessitam assimilar a ordem masculina, pois não lhes é permitido falar e ser ouvida como mulher.

Irigaray não se interessa, como alguns de seus críticos apontam, por uma definição de “mulher”, mas sim por teorizar uma especificidade feminina, dando a devida consideração a questões de diferença sexual¹⁸. Minimizar ou neutralizar esta diferença, para a autora, apenas favorece a manutenção da ordem patriarcal. Whitford argumenta que a obra de Irigaray “serve como um objeto, um discurso para as mulheres trocarem entre si, um tipo de mercadoria, para que as mulheres elas próprias não precisem funcionar como mercadoria, ou como o *sacrifício* sobre qual a sociedade é construída”¹⁹.

Quando tive contato com a obra da autora, no início da pesquisa, embora tenha me sentido atraída pela qualidade de seu texto, pela fluência de seu tom poético, a considerei excessivamente determinista. Localizar no corpo o centro da argumentação parecia, a meu ver, minimizar o social, as imbricadas relações simbólicas, históricas, econômicas que participam da construção do gênero. No entanto, para voltar ao início do argumento, passei por uma experiência que transformou minha relação com meu corpo e com minha sexualidade. Ao parir, vi do que meu corpo era capaz. Conheci sua força, me admirei com sua capacidade quase miraculosa de gestar, de se abrir e de nutrir. Senti a dimensão das dificuldades que todo este processo exige de uma mulher. Senti, também, já em casa e tendo que lidar com um recém-nascido, o peso de ter de assumir a responsabilidade pelo bem-estar de outra pessoa – peso que aumenta face às inúmeras imposições que a sociedade reserva às mulheres-mães.

Tudo isso que escrevo sobre minha experiência pessoal deve ser lido com extrema desconfiança. Vacilei muito em incluir, no material da tese, esse relato íntimo. Pois tudo que a prática me sugeria, a razão me obrigava a olhar com suspeita: sou ciente do quanto a identificação “mulheres = Mulher = Mãe” é “um dos efeitos mais profundos da ideologia de gênero”²⁰, e exclui possibilidades variadas de vivenciar o feminino – possibilidades que a crítica feminista não cessa de indicar. Mas decidi por incluir o relato porque ele me pareceu exemplar da maior dificuldade que encontrei na lida com meus objetos de pesquisa. Se a teoria me apontava um caminho seguro e coerente, a experiência – pessoal e concreta – forçava desvios, me

¹⁸ BAINBRIDGE, Caroline. *A feminine cinematics. Luce Irigaray, women and film*. London: Palgrave Macmillan, 2008, p. 8.

¹⁹ WHITFORD apud BAINBRIDGE, Caroline. *A feminine cinematics*, p.9.

²⁰ LAURETIS. A tecnologia do gênero, p. 230.

desconcertava. De dentro da “ideologia”, algo insistia em resistir, apontando para o fora dela – algo instintivo, corporal, animal, algo *afetivo*. Tive de lidar, e ainda tenho, com essa mútua desconstrução: da experiência pelo pensamento crítico e vice-versa. Esta tensão, da qual resultam constantes contradições, tornou-se instigante e conformadora dos interesses da pesquisa. Engravidar, parir, amamentar, vivenciar tudo isso como algo especificamente feminino não me ofereceu nenhuma resposta, mas certamente complexificou minhas perguntas.

1.1. Do corpo ao *corpus*

Este não é, a rigor, apenas um estudo sobre cinema. O que o move não é o interesse exclusivo por determinado estilo ou autor, ou por aspectos da linguagem cinematográfica que pudessem ser isolados de seu contexto de produção. Não podemos afirmar que as questões que inspiram as análises foram provocadas pelos filmes analisados, pela percepção de traços comuns entre eles, em termos de escolha temática ou formal. Se encontramos similaridades e distinções, elas foram descobertas *a posteriori*, uma vez feito o recorte. O que orientou a escolha desses filmes é um fator extra-filmico, embora não dissociado do pró-filmico: todos trazem, no crédito de direção, um nome de mulher.

Este não é, contudo, apenas um estudo sobre mulheres. Apesar da revisão teórica de parte relevante dos estudos feministas ter ocupado um bom tempo da pesquisa, muitas páginas escritas a respeito foram eliminadas dada sua redundância: eram apenas reescritura de ideias já disponíveis em outras teses e textos, aos quais fazemos referência em nossa bibliografia. As leituras que fizemos foram de suma importância para aguçar nosso senso crítico no que diz respeito ao pensamento feminista, ainda pouco e mal lido no Brasil. No projeto apresentado durante o processo seletivo do doutorado, eu mesma recusava a pecha feminista, considerando o movimento como algo que aprisionava o pensamento em definições de “mulher” e em oposições simplistas entre os sexos. Mas isso foi antes de ler Luce Irigaray, Teresa de Lauretis, Donna Haraway, *bel hooks*. A revisão teórica exigiu uma revisão da premissa exposta no projeto de pesquisa e, por fim, afirmamos que nossa principal inspiração teórica vem do feminismo, ou de um certo feminismo, ao menos.

Nem sobre cinema, nem sobre mulheres, esta tese quer refletir sobre o *com* que liga um termo ao outro. O mesmo *com* que encontramos em *comunicação*. O *com*

que funda o *comum*, que desperta questões sobre como, afinal, podemos viver uns com os outros, conviver com as diferenças e – isto é bem importante – criar com a diferença, ou mais ainda, como o que criamos, ao mesmo tempo que é informado por modelos de sociabilidade e formas de vida, também modifica, modula, reafirma ou desafia estes mesmos modelos e formas.

Antes mesmo de escolher os filmes, já havia o interesse em trabalhar no *intervalo* entre dois pensamentos: o do cinema, enquanto campo criativo, e o do feminino, enquanto atributo da ação das mulheres no mundo. “Cinema” e “mulheres”, contudo, são termos tão imprecisos quanto amplos, abarcam tantas possibilidades e variáveis que metodologicamente torna-se impossível manuseá-los sem o risco da generalização e da banalização. Foi preciso, portanto, a construção de um objeto que se mantivesse aberto a tais amplidões, sem pretensões de abarcá-las em conjuntos bem resolvidos e fechados. Por isso afirmamos que nosso estudo não parte, *tout court*, do objeto em direção a teoria, pelo procedimento analítico. O objeto foi, antes, sendo lapidado a partir de questões que são exteriores a ele, embora conformadas por ele (o dentro e o fora, novamente). Dentre elas: como o cinema documentário feito por mulheres, hoje, no Brasil, constrói e reproduz as relações de gênero? Como a produção brasileira responde aos movimentos existentes no mundo em prol de um cinema engajado politicamente na agenda feminista? Historicamente, qual foi a participação das mulheres na cena audiovisual brasileira? Como os filmes realizados hoje participam desta cena, ou mais que isso, a recriam, reinventam, reconformam? Que relações são construídas? Há lugar para a alteridade?

Os filmes selecionados, além da autoria feminina, têm em comum o encontro com o outro (ou com “outras”), enquanto instância de invenção e investigação. Sabemos bem o quanto isto convém ao cinema, de modo geral e ao documentário, particularmente. O “lugar cinematográfico” pode ser definido, como sugere Comolli, como “o aqui e agora de uma relação”: ao transformar o mundo em mundo filmado, o gesto cinematográfico opera uma relativização, que poderia ser simplesmente nomeada como uma relação. Comolli retoma, aqui, a premissa que trabalha incessantemente em seus textos: a de que, desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière, o cineasta faz parte da cena, mesmo que não apareça em campo. O que a câmera registra é, notadamente, as tensões, qualidades e variações da relação entre

quem filma e quem é filmado²¹. Partimos desta generalidade para analisar como cada filme, especificamente, irá trabalhar os encontros que agencia por meio de recursos e estratégias distintas. Foi o foco nas relações – nem sempre harmoniosas, quase nunca simétricas – moduladas nos discursos filmicos, aliado ao interesse por questões não apenas estéticas, mas éticas e políticas, que nos levou a alterar a preposição: pensar um cinema *com* mulheres, em lugar de um cinema *de* mulher.

“Não quero falar sobre, quero apenas falar ao lado de...” é assim que a cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha apresenta seu filme *Reassemblage* (1982), realizado no Senegal. Contrária aos esforços de uma etnografia amparada em modos de observação que determinam significados ao visto e ao ouvido, a diretora defende uma aproximação guiada por aspectos sensíveis da realidade – ritmo, luz, gestos, movimentos – em detrimento das explicações e interpretações (Sontag concordaria, de certo). Em lugar de falar “sobre”, falar “ao lado”: na mudança de termos, repousa uma mudança de proposição bem afinada a outros modos de olhar, sentir e reinventar o mundo por meio dos filmes e das relações envolvidas no fazer cinematográfico. Falar “ao lado” implica convocar aqueles que são filmados como parte responsável pelo fazer do filme, parte sem a qual, de fato, não há filme. Trata-se de primar pela dimensão relacional e necessariamente ética e política desse *fazer com, estar junto*, que as obras colocam em cena – tendo em mente que isso não implica, necessariamente, numa relação apaziguada ou apaziguadora das diferenças.

Da pergunta: “o que há de feminino nos filmes?” passamos a: “que modos de partilha são dados a ver por essas mulheres? Quais relações se produzem, entre diretoras e personagens, entre os filme e o/a espectador/a?” Indagar não apenas “como a câmera atua com aqueles que ela filma?”, mas também “como eles atuam com ela?” Não apenas “quem filma?”, mas “quem filma quem?”²². Com efeito, o lugar do autor, gênio criativo que organiza as imagens de acordo com suas impressões e desejos, é desestabilizado nessa perspectiva, abrindo espaço para que algo do outro filmado venha afetar a *mise-en-scène*. Assim, alterar a preposição, passando do cinema “de mulher” para um cinema “com mulheres”, é ir além de uma discussão focada em elementos autorais ou identitários, para investir em abordagens necessariamente relacionais, marcando predileção por uma perspectiva animada pelo encontro

²¹ COMOLLI. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*, p. 73-75.

²² COMOLLI. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 52.

contingente entre mulheres que filmam e que são filmadas. Enquanto o esforço para definir o que seria o específico envolvido no cinema “de mulher” implica identificar semelhanças, atribuir características homogeneizantes, pensar um cinema “com mulheres” é atentar para as diferenças e para as relações, para os *espaços-entre*, (*in-between spaces*), os interstícios em que vêm se posicionar os sujeitos, provisoriamente. É o que sugere Claudia de Lima Costa em sua leitura de Judith Butler, ao afirmar que “ao projetar cartografias do indivíduo, seria melhor se considerássemos uma intersecção muito movimentada, na qual vários vetores de diferença estão em constante sobreposição, deslocando uns aos outros, abrindo espaços intermediários”²³.

Nosso intuito é verificar quão proveitosa pode ser uma leitura amparada nesse “com”, indicador de um espaço de partilha, como chave de análise. O complemento nominal “de mulheres” pressupõe atributos, propriedades. Já dizer “com mulheres” parece mais apropriado diante dos filmes que se apresentam a nós hoje, porque, ao mesmo tempo em que não deixa de valorizar e atentar para a presença feminina, a relativiza, no sentido de a colocar em relação a outros aspectos importantes para uma compreensão dos fenômenos contemporâneos.

Mulheres são muitas e diversas, filmes também. Não supomos, repetimos, uma estrutura simbólica própria do feminino que encontraria, nos filmes, sua expressão, sua simetria. Tampouco queremos, pela via da interpretação, revelar significados ocultos das imagens que os filmes apresentam. Interessa-nos, antes, uma política fundada pela presença e ação das mulheres no mundo, positivamente. Neste sentido, embora nos inspirem teorias “feminizadas” que relacionam a mulher a significantes da negatividade – a falta, a ausência – delas será preciso também tomar certa distância, se o que queremos é valorizar as mulheres em ação, e as questões e afirmações que daí resultam.

A eleição do documentário como campo de pesquisa, como um primeiro recorte, ampara-se num interesse particular pela dinâmica do encontro que funda a experiência documental ou, ao menos, as experiências que nos interessam especificamente. Em lugar da ideia de um “gênio criador” ou mesmo de uma “autoria feminina”, enquanto fonte inventiva de formas e sentidos no mundo, nos interessa adotar perspectivas que colocam cada objeto artístico em relação com o mundo do

²³ COSTA. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. Cadernos Pagu (19), 2002, p. 59-90

qual faz parte, em sua complexidade, com atenção a entrecruzamentos e desdobramentos possíveis. Como afirmamos, o ponto de partida seria não mais o sujeito, ou qualquer universo subjetivo, interior, mas algo que se passa entre sujeito e mundo. Neste *espaço-entre*, amplo e aberto, é também possível pensar um *espaço-fora*, que excede o uno, questionando o sujeito universal – “universalidade” fundada sobre o ideal masculino, logo restritiva e excludente – em favor da multiplicidade dos modos de ser, pensar e agir, sempre excessivos, ou excedentes.

Segundo pesquisas²⁴, as cineastas hoje no Brasil dirigem quatro vezes mais documentários que ficções. O fato não é desprezível e também justifica, em parte, o recorte analítico aqui proposto. Porém, se boa parte da fortuna crítica dos *Women Film Studies* dedica-se a pensar ficções, os estudos dedicados ao documentário permanecem escassos. E se já são raras as fontes de pesquisas sobre diretoras no Brasil, quando se trata do cinema documentário o material é praticamente inexistente. Até o final dos anos 1950, as documentaristas eram raras aqui ou lá fora, inclusive por razões de ordem prática – os equipamentos ainda eram pesados, difíceis de transportar, exigiam força física e habilidades técnicas que as mulheres ainda não haviam desenvolvido a contento, convencidas de que estas seriam qualidades exclusivamente masculinas. Além disso, a tradição documentária até esta época dependia bastante da disponibilidade para viajar e se aventurar por terras estranhas – o que provavelmente era mais difícil para as mulheres.

A partir dos anos 1960, já com equipamentos mais leves e simples à disposição – que possibilitaram toda uma nova linguagem no documentário, a exemplo do cinema direto americano e do *cinéma vérité* de Jean Rouch – o documentário surge ao lado do filme experimental como prática de predileção das mulheres interessadas em resistir e interrogar a ordem patriarcal vigente por meio dos recursos cinematográficos. Se a linguagem experimental permitia a expressão de um universo subjetivo, voltado para sentimentos e pensamentos íntimos, o regime documental se ocupava, segundo Kaplan, “com a vida das mulheres dentro da formação social.”²⁵ É evidente que tal divisão tem fins didáticos, não conclusivos, visto que não faltam exemplos de filmes nos quais os dois regimes surgem imbricados, afetando-se mutuamente.

²⁴ ALVES. *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais da Escola Nacional de Estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2011, p. 206, 207.

²⁵ KAPLAN. *A mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 130.

Ainda há muita dificuldade em discernir o que é o específico do documentário, para além da compreensão rasa que o toma como um cinema firmado sob uma espécie de contrato com o real, um certificado de garantia de representação da “vida como ela é”. Cezar Migliorin chama atenção para essa dificuldade de definição:

O que a princípio pode ser um problema é, na verdade, o grande trunfo do documentário. Lembremos de Agamben quando diz que o Estado – e eu pensaria nos poderes – não sabe agir quando as reivindicações vêm de um lugar sem identidade, ou melhor, os poderes sabem lidar com as reivindicações que partem de um lugar definido. O lugar do documentário é esse lugar de indefinição, inapreensível (...) O documentário hoje é o nome de uma liberdade no cinema²⁶.

Tal liberdade que o cinema documentário oferece vem muito de sua disposição para o encontro, procedimento por excelência deste cinema que se quer aberto ao ‘risco do real’, expressão de Comolli recorrente nos estudos sobre o tema. Se “todos os seres vivem no aberto”²⁷, a questão é justamente como dar forma a esse acontecimento-filme que recorta, no aberto, a contingência de um encontro. Não se trata de um procedimento simples, nem isento de problemas. De saída, o problema do encontro coloca “a questão de até onde ir, que distância manter em relação ao outro, que garantias prever no dispositivo”²⁸. O desafio do documentário estaria justamente aí, na dificuldade em encontrar a melhor forma de estar com o outro, “tornar visível um modo de vida sem fazer com que essa aproximação se confunda com um modo de gestão da vida do outro, um modo de inventariar mais uma excentricidade”²⁹. Pensar um cinema com mulheres exige atenção particular a esta questão.

A constatação da lacuna existente na produção intelectual sobre as diretoras do cinema brasileiro, bem como o interesse em articular os filmes ao seu contexto sócio-histórico levaram a um segundo recorte: trabalhar apenas com o cinema realizado no Brasil. Se este situa os filmes no espaço, um terceiro recorte marca um tempo, o nosso tempo: foi feita a escolha de trabalhar com filmes contemporâneos, com cineastas em atividade, filmes realizados a partir de 1995, após a chamada “Retomada” do cinema brasileiro.

²⁶ MIGLIORIN (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 9.

²⁷ Citado por GUIMARÃES. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN (org.). *Ensaio no real*, p. 187.

²⁸ MIGLIORIN (org.). *Ensaio no real*, p. 15.

²⁹ MIGLIORIN (org.). *Ensaio no real*, p. 12.

Há quem diga que a Retomada foi liderada por mãos femininas, provavelmente entusiasmados com o sucesso de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, ou com a boa recepção crítica de *Terra estrangeira* (1995), co-dirigido por Daniela Thomas em parceria com Walter Salles. Parece-nos precipitado semelhante afirmação, considerando-se que, dos 14 filmes lançados comercialmente em 1995, apenas três foram dirigidos por mulheres (o terceiro, ainda não mencionado, foi o documentário *Carmem Miranda – Banana is my business*, de Helena Solberg, um dos filmes que analisaremos mais detidamente), o que representa cerca de 20% da produção. Ano após ano, a quantidade de filmes lançados em circuito comercial cresceu consideravelmente – só em 2013 foram 129, dez vezes mais que em 1995 – mas a proporção foi mantida: dos 129 lançamentos de 2013, vinte e três foram dirigidos por mulheres, sendo dois em co-direção, e do total de 1009 filmes lançados entre 1995 e 2013, duzentos tem assinatura feminina, ou seja, aproximadamente 20%, um caso em cada cinco. É pouco e, se cruzada com outros fatores, como orçamento e bilheteria, a estatística apenas reforça o truísmo: o cinema (no Brasil e no mundo) é território privilegiado dos homens e as mulheres são (no cinema como na vida) uma minoria.

De volta ao recorte: escolhido o critério espaço-temporal – filmes brasileiros contemporâneos – e assumida a predileção pelo documentário, os casos possíveis completavam algo em torno de uma centena³⁰ (em circuito comercial, entre 1995 e 2013 foram lançados 94 documentários dirigidos por mulheres, acrescente-se ao conjunto alguns filmes vistos em festivais que não tiveram distribuição comercial). É um número relativamente vasto, e há grande variedade de assuntos, tratamentos formais e possibilidades expressivas.

Do ponto de vista temático, há desde retratos e biografias como *Francisco Brennand* (Maria Brennand Fortes, 2013), *Kátia* (Karla Holanda, 2013), *Sobral – o homem que não tinha preço* (Paula Fiuza, 2013), *Marcelo Yuka no caminho das setas* (Daniela Broitman, 2012), *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2012), *Onde a coruja dorme* (Marcia Derraik, 2012), *Domingos* (Maria Ribeiro, 2012), *Reidy – a construção da utopia* (Ana Maria Magalhães, 2011), *Acácio* (Marília Rocha, 2008), *Waldick, sempre no meu coração* (Patricia Pillar, 2009), *Person* (Marina Person, 2007), *Dom Helder Câmara* (Érica Bauer, 2006), *Paulinho da Viola – meu tempo é*

³⁰ Optamos por trabalhar apenas com longas-metragens, visto que o universo da produção de curtas, de tão vasto, ampliava por demais o *corpus* da pesquisa.

hoje (Isabel Jaguaribe, 2006), *Anésia, um vôo no tempo* (Ludmila Ferolla, 2001), *Carmem Miranda – Banana is my business* (Helena Solberg, 1995); até filmes de cunho sócio-histórico, mais abrangentes como *Morro dos Prazeres* (Maria Augusta Ramos, 2013), *Sorria, você está na Barra* (Isabel Jaguaribe, 2013), *Vale dos esquecidos* (Maria Raduan, 2012), *Doce Brasil Holandês* (Monica Schmiedt, 2010), *Contratempo – uma valsa da dor* (Malu Mader e Mini Kerti, 2009), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2009), *Meu Brasil* (Daniela Broitman, 2008), *Faixa de areia* (Daniela Kallmann e Flávia Lins e Silva, 2007), *Olhar estrangeiro* (Lucia Murat, 2006), *Sou feia mas tô na moda* (Denise Garcia, 2005), *Justiça* (Maria Augusta Ramos, 2004), *Timor Lorosae* (Lucelia Santos, 2002). Não faltam filmes de caráter autobiográfico como *Elena* (Petra Costa, 2012), *Uma longa viagem* (Lucia Murat, 2011), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2011), *Fumando espero* (Adriana Dutra, 2009), *Diário de Sintra* (Paula Gaitán, 2009), *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003). Há ainda muitos exemplos de filmes focados nas diversas áreas artísticas (música, teatro, dança, o próprio cinema) como *A alma da gente* (Helena Solberg e David Meyer, 2013), *A música segundo Tom Jobim* (Dora Jobim e Nelson Pereira dos Santos, 2012), *Coração do samba* (Thereza Jessouroun, 2012), *Vou rifar meu coração* (Ana Rieper, 2012), *O samba que mora em mim* (Geórgia Guerra-Peixe, 2011), *Palavra (en)cantada* (Helena Solberg, 2009), *A margem da linha* (Gisella Callas, 2009), *Iluminados* (Cristina Leal, 2009), *Brilhante* (Conceição Senna, 2006), *Doutores da alegria* (Mara Mourão, 2005)³¹.

O desafio foi criar um recorte a um só tempo coerente e coeso, sem contudo inferir qualquer pretensão de generalização ou totalização da produção das mulheres, que sabemos irredutível. Nosso interesse particular em pensar “com mulheres” nos levou a buscar filmes que trouxessem protagonistas femininas. No início, supúnhamos que seriam muitos. Não foi o caso. Dentre os filmes lançados em circuito, identificamos apenas cinco: *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), *O aborto dos outros* (Carla Gallo, 2008), *Meninas* (Sandra Werneck, 2006), *Leite e ferro* (Claudia Priscilla, 2010) e *O cárcere e a rua* (Lila Stulbach, 2004). Dos que não tiveram distribuição, ainda se inclui neste conjunto *Fala mulher!* (Kika Nicolela e Graciela Rodriguez, 2005). Também ao contrário do que esperávamos, notamos que a maior parte dos filmes-retratos e biográficos dirigidos por mulheres são dedicados a figuras

³¹ Foram considerados os anos de lançamento em circuito comercial, conforme informados pela ANCINE – Agência Nacional de Cinema. Para os filmes trabalhados, consideramos o ano de produção.

masculinas. Às exceções – *Anésia, um vôo no tempo*, dedicado a primeira piloto de avião do Brasil e *Banana is my business*, focado na vida de Carmem Miranda – somam-se alguns que não foram distribuídos comercialmente: *Vida* (Paula Gaitán, 2008), *Agreste* (Paula Gaitán, 2010), *Desi* (Maria Augusta Ramos, 2000) e *Nos olhos de Dona Mariquinha* (Júnia Torres e Cláudia Mesquita, 2008)³².

As análises foram, assim, divididas em duas partes, a primeira focada em abordagens, digamos, mais abrangentes, com grupos de mulheres, e a segunda, em filmes que optam pela particularização do enfoque, concentrando-se em uma única personagem. O esforço, nas duas partes, é descrever os procedimentos de cada obra e tecer comentários comparativos, explorando similaridades e diferenças entre elas, buscando compreender algo que se passa nos espaços intersticiais (entre quem filma e quem é filmado, das personagens entre si, e também entre espectador e filme).

Antecede as análises um capítulo que busca recuperar alguns aspectos e momentos da história das mulheres na direção cinematográfica, indicando certo “estado da arte”. De caráter um tanto panorâmico e menos específico, este capítulo ainda busca levantar material para comparações, dessa vez, por meio da observação de contextos sócio-históricos distintos e suas relações aos filmes produzidos, e de algumas obras seminais para o pensamento sobre a mulher no cinema. Eleger o contemporâneo como terreno analítico não significa, portanto, isolá-lo, mas destacá-lo por contraste e comparação, como quem procura entrever o “escuro especial” de nossa época, que não é separável de suas luzes, como sugere Agamben³³. Por suposto que a história não é, não deve ser, um fio que se desnova, uma linha reta a ser seguida rumo à compreensão absoluta dos fenômenos. Retomar nomes de precursoras, obras de outrora e de alhures, é menos um exercício de composição de uma história particular e paralela (o que apenas isolaria a produção feminina, como num “gueto” analítico), do que um esforço de tomar certa distância do cinema contemporâneo para melhor pensá-lo. Também contribuem para a construção do pensamento algumas questões teóricas, que abordaremos a seguir, ainda a título de apresentação.

³² É preciso ressaltar, contudo, os limites de nosso alcance empírico: devido a ele, obras que caberiam em nosso recorte foram deixadas de fora. Penso, por exemplo, em *Bruta Aventura em Versos* (Leticia Simões, 2011), dedicado à poeta Ana Cristina César, do qual tomamos conhecimento tardiamente, quando já faltava tempo hábil para sua inclusão na tese. Certamente há outros casos semelhantes, o que nos leva a considerar o quanto os esforços de pesquisa não se esgotam e quão parciais e insuficientes são seus resultados.

³³ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p. 63.

1.2. Na direção dos desertos

Certa vez, no Rio de Janeiro, a diretora Claire Denis fez um comentário instigante a respeito de seu filme *O intruso* (2004): Jean-Luc Nancy, autor do livro que inspirou o filme, contou-lhe que muitos transplantes do coração não acontecem porque os pacientes do sexo masculino não querem receber o órgão de uma mulher. O feminino, ao menos para estes pacientes (e também para os investidores da indústria cinematográfica, como vimos), representa *um risco*.

Sendo o coração o órgão que simboliza o território dos afetos, o receio de implantar um coração feminino parece se relacionar a algo que ameaça a própria constituição subjetiva de um corpo masculino. Deleuze e Guattari escrevem: "no Ocidente, o padrão de qualquer maioria é: homem, adulto, macho, cidadão" e "as mulheres, independentemente de seu número, são uma minoria"³⁴. A condição minoritária surge, no pensamento dos autores, menos atrelada a um desfavorecimento do que como condição para a resistência e a criação. Se o padrão não tem devir, confere a cada coisa seu lugar pré-determinado, impede a invenção de novos modos de vida e a produção de novas subjetividades, é preciso tornar-se minoria, entrar num devir minoritário que escape às pré-determinações. Entre os devires sobre os quais escrevem, junto de um devir-animal, ou de um devir-criança, há justamente o *devir-mulher*³⁵. Se o padrão majoritário é vazio, afirmam os autores, se o homem macho, adulto, cidadão não tem devir, ele pode entrar em devir-mulher e virar minoria. A recusa de um coração feminino pelos pacientes masculinos não é, portanto, fato insignificante: talvez ela indique, justamente, as dificuldades em abrir mão dos padrões em favor da diferenciação.

Em *Kafka – por uma literatura menor*, os mesmos autores referem-se a um *tornar-se menor* – dentro de uma língua maior, fazer um uso menor, estar em sua

³⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol.2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005, p. 44.

³⁵ A ideia de uma constituição feminina em devir não deixa de estar presente nos escritos de Simone de Beauvoir, datados de meados do século XX. Ao defender que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, a autora nos lembra que a condição feminina não é algo naturalmente intrínseca aos seres, mas depende de um conjunto de determinações sociais e históricas que modulam as formas como um sujeito se constitui femininamente. A diferença em relação ao pós-estruturalismo de Deleuze é que Beauvoir não deixar de apresentar a alteridade feminina como um absoluto, numa abordagem existencialista inspirada em Heidegger, Sartre e Merleau-Pointy. Parece que em Deleuze e Guattari, a alteridade não surge como dado absoluto, mas como processo que envolve permanente movimento e mudança. Cf. BEAUVOIR. *O segundo sexo – A experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967 e BEAUVOIR. *O segundo sexo – Fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

própria língua como estrangeiro. Ao analisar a escritura de Kafka, Deleuze e Guattari destacam o modo original como o escritor tcheco soube escrever como nômade, imigrado, cigano de sua própria língua. Tal atitude exige deslocamentos, rupturas, uma certa maneira de fazer a língua vacilar em suas estruturas dominantes, numa busca das *intensidades* menos que das *representações*: “a linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos, ou seus limites”³⁶. Trata-se, como escrevem os autores, de buscar “seu próprio patuá, seu próprio subdesenvolvimento, seu próprio deserto”³⁷.

Marguerite Duras também se refere ao espaço desértico ao escrever sobre “essa linha reta da vida de todas as mulheres, esse silêncio da história das mulheres. Esse fracasso que levaria a pensar no sucesso, esse sucesso que não existe, que é um deserto”³⁸. A escritora e cineasta afirma gritar “na direção dos desertos” e considera que “somos todas instruídas em dor”:

Porque penso que somos todas, e não todos. A dor, nos homens, até hoje, através do tempo, da História, sempre encontrou seu exatário, sua solução. Transfigurou-se em cólera, em fatos exteriores, como a guerra, os crimes, a expulsão das mulheres, nos países muçulmanos, na China, o sepultamento das mulheres adúlteras com seus amantes, vivas, vivos, ou sua desfiguração.(...) Quanto a nós, jamais tivemos outro recurso além do mutismo. Até as mulheres que se dizem liberadas devido a sua profissão. Não se pode comparar a experiência da dor da mulher com a do homem³⁹.

A dor da mulher pode ser ambígua, como num parto, paradoxalmente dolorosa e desejada, sofrida e libertadora. Pode ser física, efeito da violência que atinge tantas mulheres, ainda hoje. Pode ser psicológica, resultante da violência simbólica do machismo operante em nossa sociedade, disseminada nas ruas, nos bares, nos prostíbulos, nos salões de beleza, nas novelas, nos filmes, na mesa de jantar. Pode ser, e é, sofrida também por homens. Seja como for, ela permanece, se lermos com Duras, incomparável.

A incomparabilidade sugerida por Duras pode ser a via manifesta do desejo de não submeter a experiência feminina ao padrão fornecido pela experiência masculina, numa defesa do que é múltiplo, do que se afirma, vez após vez, como singularmente diferente. Afinal, comparar os dois sexos – “é que o homem tem cabelo no peito, tem

³⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 36.

³⁷ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka Por uma literatura menor*, p. 29.

³⁸ DURAS. *Os olhos verdes*. Rio de Janeiro: Globo, 1988, p. 171.

³⁹ DURAS. *Os olhos verdes*, p. 168-169.

o queixo cabeludo e a mulher não tem”, canta o baião – é determinar para cada um deles um lugar fixo, delimitado. No caso do pensamento de gênero, o pensamento binário que opõe homem e mulher fala da segunda apenas a partir do primeiro. A mulher torna-se a exceção que confirma a regra, como uma costela de Adão. Ocupando o lugar da diferença, ela só reafirma o lugar de exceção à norma, que permanece masculina.

Fugir do binarismo rumo à multiplicidade incomparável dos seres não é tarefa simples. Mesmo pensamentos refinados como o de Luce Irigaray resvalam em esquematismos binários. É certo que, ao escrever sobre “o sexo que não é um”, ao convocar o corpo feminino ao debate, chamando atenção para os grandes e pequenos lábios (que são dois e se tocam ao contrário do falo, único e potente em si mesmo), a autora aponta direções para além do unitarismo característico da filosofia moderna, desde Descartes, com seus pressupostos de um sujeito universal e transcendente. Contudo, ela não consegue escapar das armadilhas de seu próprio pensamento, “potencializar a própria diferença que passa a ser diferença que produz diferença, e não apenas diferença depositada numa dualidade”⁴⁰.

Produzir diferença, contudo, exige renunciar ao domínio da verdade que nos mantém seguros e estáveis e enfrentar o deserto do próprio pensamento. Na esteira de Derrida, seria preciso colocar o gênero “sob rasura”: não substituir a noção por outra mais eficiente ou mais justa, mas fazer notar a exigência de continuar a pensar com ela sob novos termos, segundo “formas destotalizadas e desconstruídas”. Ao mesmo tempo que “cancelado”, paradoxalmente o gênero permaneceria passível de ser lido, sob as duas linhas cruzadas do X que o rasura. Isso exige uma abordagem que, de acordo com Derrida, pensa “no limite” ou “no intervalo” entre as duplas camadas da escrita (aquela que inscreve a noção e aquela que a risca). Algo se inverte, “torna baixo o que era alto”, e algo emerge, “um novo conceito que não se deixa mais – que jamais se deixou – subsumir pelo regime anterior”⁴¹. Em suma, o gênero, como a noção de identidade, passa a operar “no intervalo entre a inversão e a emergência:

⁴⁰ CONTINENTINO apud SILVA. *As mulheres de Derrida*. Witz Editora, 2004 p. 10-11. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/mulheresdederrida.pdf>. Última visita: 06 de fevereiro de 2015.

⁴¹ DERRIDA apud HALL. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 104.

uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem sequer ser pensadas”⁴².

Durante anos de saber construído praticamente por homens, as mulheres foram ora sumariamente desconsideradas (por exemplo, por toda uma tradição ontológica que pensa “o que é o ser” sem levar em consideração a diferença sexual, questão que seria fenomênica, não transcendente) ora sobredeterminadas a partir de concepções falocêntricas, o que gera, inclusive, suspeitas e críticas à psicanálise: se é pela ausência do falo que a sexualidade feminina é formada e identificada, a mulher só se determina a partir do homem. Mesmo o próprio feminismo encontra dificuldades em superar relações de determinação: enquanto as igualitaristas da “primeira onda” constroem um discurso que busca eliminar diferenças, equiparando as mulheres aos homens⁴³, as diferencialistas da “segunda onda” arriscam resvalar no essencialismo⁴⁴, fazendo do corpo o reduto da identidade feminina – e ao mesmo tempo, uma prisão. É o que argumenta Teresa de Lauretis ao dizer que o próprio pensamento feminista é

⁴² HALL. Quem precisa de identidade?, p. 104.

⁴³ A “primeira onda”, como ficou conhecida essa fase igualitarista, se estende do final do século XIX até finais dos 1960, e reivindica, sobretudo, direitos iguais nas instâncias civis e jurídico-legais (a mulher, nesse período, sequer tinha direito a voto, é importante lembrar). As principais influências são as filosofias do socialismo, sobretudo os escritos de Marx⁴³ e Engels, este último, autor de *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (1884). Para esses autores, a solução do problema da opressão feminina não se restringe à conquista de direitos civis, atrelados a um modo de vida liberal-burguês, mas concerne uma transformação ampla nos meios de produção que possa assegurar a igualdade entre todos, homens e mulheres. A análise é, marcadamente, materialista e histórica: rejeitando qualquer condição de inferioridade biológica ou “natural” da mulher, os autores afirmam que a sociedade capitalista cria suas desigualdades por meio da propriedade privada, da divisão de classes e do Estado. A mulher, ela mesma, torna-se “mercadoria”, submetida a uma estrutura de mercado patriarcal e burguesa, que a aliena de sua própria produção (assumindo, portanto, uma condição análoga à do proletariado). Somente a instituição de uma divisão igualitária de trabalho, não mais a mercê do mercado, poderia restituir autonomia e igualdade às mulheres, garantindo uma reconquista de seus papéis sociais.

⁴⁴ Iniciada nos anos 1960, a “segunda onda” coloca toda uma nova problemática em torno desse pensar as mulheres “enquanto mulheres” – o que seria o específico do sexo feminino? A diferença irreduzível da mulher seria de ordem natural ou cultural? Origina-se no corpo ou na sociedade? É possível pensar uma diferença irreduzível entre homens e mulheres sem com isso determinar uma relação de dominação? Como pensar a relação entre os sexos de forma *positivamente* diferente? Tais questões irão orientar toda uma nova incursão teórica dos estudos feministas. “Passou-se da denúncia da diferença (vista como meio de reduzir a mulher à sua imagem) à exaltação de uma idéia mais ativa da diferença (da ‘diferença-opressão’ à ‘diferença-liberação’)”, escreve Antônio Flávio Pierucci. Ao inverter o sinal negativo da diferença, “bloquear a carga inferiorizante de um preconceito tradicionalista e explorar, a favor das mulheres ‘enquanto mulheres’, o dado da diferença sexual com todas as suas mais impertinentes decorrências e implicações até então impensadas”, a “segunda onda” do feminismo resvala no que Pierucci denomina “cilada da diferença”: “uma oposição universal de sexo: a mulher como sendo ‘a’ principal diferença do homem, ambos universalizados. Ou: a mulher como diferença pura e simples, e portanto, universalizada. Ficava assim, cada vez mais dificultada teoricamente, se não impossibilitada, a exigência intelectual por articular ‘A Mulher’ com as diferenças entre ‘as mulheres’ ou, mais exatamente, com as diferenças ‘nas próprias mulheres’. Cf. PIERUCCI. Do feminismo igualitarista ao feminismo diferencialista e depois. In: BRABO (org.). *Gênero e educação: lutas do passado, conquistas do presente e perspectivas futuras*. São Paulo: Ícone, 2007.

uma “tecnologia de gênero”, ou seja, é um mecanismo de instituição e controle do que se entende por gênero. “Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução”, ela escreve⁴⁵.

Reivindicando uma perspectiva diferente da humanista (com suas ideias acerca de um “sujeito universal”), Donna Haraway recorre ao pensamento de Teresa de Lauretis para afirmar o caráter particular da teoria feminista, que se veria subordinada a suas próprias determinações sociais e discursivas e, ainda assim, fora e excedendo-as:

Este reconhecimento assinala mais um momento na teoria feminista, seu estágio atual de reconceitualização e elaborações de novos termos; uma reconceitualização do indivíduo como *em mudança e multiplamente organizado através de variáveis eixos de diferença*; um repensamento das relações entre formas de opressão e modos de resistência e ação, e entre práticas de escrita e modos de entendimento formal – de fazer teoria.⁴⁶

O que Haraway e Lauretis colocam em questão é a própria noção de gênero, problematizando, inclusive, o entendimento das “mulheres” como sujeito político unívoco da teoria feminista⁴⁷. Ao propor um feminismo pautado mais pela *lógica da afinidade* que pela identidade, elas questionam todo e qualquer lugar específico e pré-determinado, inclusive o de “mulher”. A proposta passa a ser pensar “eixos de diferença”, excedendo o dualismo da diferença sexual. Assim, a questão não é nem anular o sinal da diferença, como reivindicam as igualitaristas, nem sublinhá-lo como fazem as essencialistas, mas multiplicá-lo, desdobrá-lo, pluralizando as possibilidades de existência e criação.

Passam a ser formuladas, então, abordagens mais complexas de tais diferenças “nas próprias mulheres”. A “terceira onda” feminista, por vezes denominada “novo feminismo” ou pós-feminismo, é marcada pelo esforço de interconectar a pluralidade de situações e experiências, numa perspectiva multifacetada que superpõe vários sistemas de poder, para além da dicotomia de gênero. É então que outras categorias, como classe e raça, tomam importância na análise, sobretudo para denunciar ou oferecer contraponto a um discurso feminista dominante, branco, de classe média, originário dos países ocidentais desenvolvidos. Intelectuais formadas em contextos

⁴⁵ LAURETIS. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, p. 209.

⁴⁶ LAURETIS apud HARAWAY. O humano numa paisagem pós-humanista. *Estudos feministas*, n.2, 2º semestre de 1993, p. 285.

⁴⁷ Judith Butler é outro nome relevante para uma problematização do gênero. Cf. BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. New York and London: Routledge, 1990.

pós-coloniais, como Gayatri Spivak ou Trinh Minh-Ha, chamam atenção para o fato de que a identidade de gênero está intrinsecamente vinculada a outros aspectos, como posição social e pertença cultural. Contra o isolamento do gênero das demais categorias sociais, a “terceira onda” passa a questionar os vários sistemas de poder, passando, inclusive, a analisar relações de opressão das mulheres pelas próprias mulheres (como, por exemplo, a relação entre uma patroa e sua empregada, pela constatação de que, se as mulheres de classe média ou alta “vencem a luta”, conquistam a liberdade para sair de casa e adentrar o mundo do trabalho, é somente às custas do trabalho doméstico de outras mulheres) e incluindo, na agenda de preocupações, de forma mais explícita, questões relacionadas a sujeitos híbridos, como os transexuais.

O cinema toma parte importante na discussão de Lauretis, na medida em que participa da produção de formas de subjetividade que são, de uma só vez, forjadas individualmente e partilhadas socialmente. Trata-se de fazer do filme não apenas espaço de representação, mas arena de produção de gênero ou, nos termos da autora, uma *tecnologia de gênero*, dentre outras várias (as artes, a medicina, o próprio feminismo)⁴⁸. A base do argumento de Lauretis é foucaultiana: a sexualidade, bem como as normas de sociabilidade dependem de mecanismos ou tecnologias que colocam em operação estruturas de poder, estruturas que por sua vez agem sobre os sujeitos, conformam modos de vida. Foucault, contudo, não se dedica a pensar a diferença sexual sob perspectivas femininas (pensando bem, como poderia?). A sexualidade, em seus estudos, surge universalizada (logo, masculinizada):

Daí o paradoxo que macula a teoria de Foucault, e outras teorias contemporâneas radicais, mas androcêntricas: buscando combater a tecnologia social que produz a sexualidade e a opressão sexual, essas teorias (e suas respectivas políticas) negam o gênero. Mas negar o gênero significa, em primeiro lugar, negar as relações sociais de gênero que constituem e validam a opressão sexual das mulheres; e, em segundo lugar, negar o gênero significa permanecer “dentro da ideologia”, de uma ideologia que coincidentemente embora não intencionalmente reverte em benefício do sujeito do gênero masculino⁴⁹.

⁴⁸ É em seu livro *Alice doesn't* (1984) que a autora irá desenvolver o argumento do cinema enquanto produtor de gênero.

⁴⁹ LAURETIS. A tecnologia do gênero, p. 223.

Vê-se que a autora não abre mão de uma perspectiva “gendrada”⁵⁰. Averso aos riscos redutores e repressores das identificações, seu pensamento coloca o próprio gênero sob suspeita, rasurando seus pressupostos e suas construções, mas reforçando a urgência de continuar a lê-lo, por reflexões e perspectivas amparadas nele. Compartilhamos com Lauretis dessa urgência. Seu pensamento inspira nosso contato com os objetos. É precisamente por concordar com a autora que *o cinema não apenas reproduz o gênero mas o constrói* que buscamos atentar para as formas como esta construção ganha espaço em cada filme.

Não podemos deixar de considerar que, no trabalho de alguns/mas pesquisadores/as, o recorte de gênero é colocado sob suspeita. Lúcia Nagib (2013), por exemplo, propõe um pensamento acerca da presença das mulheres na direção que se estruture “para além da diferença”. Contrária à ideia de identificar uma estética tipicamente feminina, ela problematiza o significado do próprio termo “diretora” e questiona a produtividade analítica de se acercar dos filmes dirigidos por mulheres por meio de uma visada autoral, segundo a tradição da *politique des auteurs* celebrada pelos críticos da *Cahiers du Cinema*. Em seu argumento,

a contribuição mais decisiva dada pelas mulheres que despontaram como cineastas no cinema brasileiro recente foi a disseminação do trabalho colaborativo e da autoria compartilhada, e não a mera ascensão ao panteão autoral segundo uma tradição notoriamente machista⁵¹.

É preciso ressaltar, contudo, que não é fenômeno recente a disseminação do trabalho colaborativo nos filmes realizados por mulheres. A participação feminina no cinema esteve, desde o início, fortemente marcada por trabalhos em colaboração. É digno de nota como o casamento foi determinante na atividade das pioneiras do cinema no Brasil: Cléo de Verberena, considerada a primeira mulher a dirigir filmes no Brasil, trabalhava com seu marido, co-protagonista e financiador de *O mistério do dominó preto* (1930), o primeiro e último trabalho da produtora Épica filmes, fundada por Verberena. As precursoras Gilda de Abreu e Carmem Santos também foram casadas com produtores, empresários e artistas, o que foi decisivo para suas carreiras. Em Hollywood, as precursoras Alice Guy-Blaché e Lois Weber também trabalhavam

⁵⁰ No original, “engendered”. Acatamos a tradução do termo utilizada em *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, de Heloísa Buarque de Hollanda, para designar, como explica a tradutora, algo “marcado por especificidades de gênero.”

⁵¹ NAGIB. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. *Devires – cinema e humanidades*. Belo Horizonte, vol.9, n° 1, jan-jun 2012, p. 17.

com seus respectivos cônjuges. São fatos ocorridos há muitas décadas, mas a história se repete, como comprova a extensa lista de exemplos de direção conjunta oferecida por Nagib, com recorrência de casais, parceiros na vida pública e privada: Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi, Mirella Martinelli e Eduardo Caron, Bia Lessa e Dany Roland, além de colaborações em outras áreas, como entre o diretor Domingos Oliveira e a atriz Priscilla Rozenbaum, o diretor Toni Venturi e a atriz Deborah Duboc, o diretor Sergio Rezende e a produtora Van Fresnot, o diretor Paulo Thiago e a produtora Glaucia Camargos, entre outros.

Antes de identificar uma suposta “vocação” colaborativa das mulheres, é preciso questionar o que há de social e culturalmente determinante nessa predominância de parcerias que estendem os laços matrimoniais aos profissionais. Estariam as assimetrias de gênero ausentes nesses casos, ou apenas atenuadas, deslocadas ou ocultadas? Não estaria semelhante consideração reforçando ou sublinhando a questão de que as mulheres só existem em relação aos homens, ou com homens (no caso, seus maridos)? Em que medida, ao menos no Brasil, as relações de subordinação entre os gêneros, histórica e socialmente constituídas, estão sendo superadas, dentro ou fora do cinema, a ponto de permitir que uma pesquisa que se ocupe das mulheres avance “para além da diferença”?

A questão torna-se ainda mais complexa se observarmos que, por aqui, a ampla maioria de diretores cinematográficos continua a ser formada por homens, brancos, de classe média ou alta. Não apenas mulheres, mas negros, pobres, índios são minorias que estão longe de alcançar um espaço significativo na arena simbólica. Há certo cinema que tem cumprido um papel importante na mudança desse quadro, resultado de projetos como o Viva Favela e o Vídeo nas Aldeias, voltados para formação de cineastas nas periferias urbanas e entre as etnias indígenas, respectivamente, além de festivais específicos focados na produção de tais minorias, como o *Femina*, o *Cine Favela*, o *forumdoc.bh*, o *Visões Periféricas*, o *Cachoeira.doc*, o *Kinoforum*. Mas tais iniciativas necessitam, ainda, de muita atenção e incentivo – inclusive da pesquisa acadêmica – para ampliar seu alcance e abalar significativamente os padrões majoritários que organizam nossa sociabilidade e nossa sensibilidade.

Reconhecer essa urgência não significa, necessariamente, lançar sobre as minorias “atributos vitimizadores”, como supõe Nagib. Concordamos que não é desejável que tais grupos surjam sempre atrelados a estratégias representacionais, de

vocação pedagógica, identificados segundo características unívocas e irreparáveis – no caso que aqui interessa em particular, estratégias que elegessem um “ser mulher” universal que se tornasse manifesto nos filmes de assinatura feminina. Não nos interessa traçar uma espécie de história paralela, fazendo do foco sobre elas um gesto reducionista ou essencialista, como se a existência e ação femininas no mundo se limitasse a fatores biológicos ou sócio-culturais. Tampouco buscamos definir, como já afirmamos, algo que pudesse ser classificado como “cinema feminino”, elencando características afins, marcas de estilo. Porém, a autora abandona muito rapidamente o que pode haver de propositivo num pensamento voltado, ainda, para a diferença e para a alteridade.

Nagib cria uma equivalência entre a noção de “diferença” e o que ela denomina “domínio da vitimologia representacional”⁵². Citando Rancière, ela relembra a desconfiança do autor em relação à arte representacional, que recorre ao dispositivo mimético para manifestar sua intenção política, reproduzindo o consenso. Acertadamente, ela celebra os “experimentos estéticos apresentacionais, abertos ao contingente documental e ao real imprevisível”⁵³, iniciativas que redefinem a arte política como “aquela que se recusa a antecipar seus efeitos, questionando, ao contrário, seus próprios limites e poderes”⁵⁴, por multiplicar os sentidos do real, fugindo de visões unívocas.

Porém, em Rancière, a noção de diferença é pulsante e motriz de pensamento. Basta tomar seu entendimento de política: para o autor, a política diz respeito não apenas a uma relação de poder, mas a relações de mundos. Ela é justamente o que permite colocar à prova a igualdade pressuposta entre os seres, na medida em que cria, com seu jogo, a necessidade de uma verificação constante do princípio da igualdade, por conferir visibilidade às diferenças – em outros termos, a política é o que torna manifesta “a parte sem parte” na divisão que determina quem fala e quem é ouvido. Por muito tempo, as mulheres não tiveram parte na arena das decisões públicas ou privadas. Evidente que, após muitos anos de movimento organizado e luta, foram feitas conquistas. Mas isso só ocorreu porque algumas mulheres – não todas – ousaram demonstrar que novas formas de vida eram possíveis, tornando visível o dano a que eram submetidas por sua condição de gênero.

⁵² NAGIB. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada, p. 23.

⁵³ NAGIB. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada, p. 17.

⁵⁴ NAGIB. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada, p. 24.

Rancière defende que a política é o que está sempre por ser inventado: antes de existir de fato, ela existe como encenação, ficção ou metáfora. Desse modo, a política se efetiva *em cenas*, como num teatro. Em contraste com o mundo do trabalho, que depende das relações de poder para fixar papéis, lugares e hierarquias, a política depende do jogo, da invenção de modos de aparecer que venham libertar os corpos de seus lugares pré-definidos. É uma mulher quem serve de exemplo ao autor: Jeanne Deroin, em 1849, sequer tendo direito a voto, se candidata à eleição, “demonstrando a contradição de um sufrágio universal que excluía o seu sexo dessa universalidade”⁵⁵. Seu gesto é político porque polemiza com a ideia de igualdade de direitos, porque exhibe o dano reservado às mulheres de seu tempo, inexistentes nas decisões públicas. Tal dano torna-se evidente quando aparecem sujeitos políticos que tomam para si a palavra, tendo a igualdade como meta e a desigualdade como evidência. Rancière questiona qualquer naturalidade da distribuição dos lugares aos sujeitos e ressalta, por sua vez, o modo como é preciso um grau de “desidentificação” desses lugares para que cada um possa ser contado, cada um possa criar sua própria cena, inventar novas situações.

A política, nessa perspectiva, é situada e inventada, jamais generalizada e instituída. O sujeito político se constrói em oposição aos lugares determinados, mesclando regimes de identificação, constituindo um espaço que, ainda que se fale em primeira pessoa, é coletivo e abrange toda uma gama de possibilidades. O paradoxo da política – todos são iguais, porém nem todos tomam parte igualmente da “partilha do sensível” – é central para uma reflexão acerca da existência das mulheres, tanto no cinema como no mundo. Reconhecendo os problemas de fixar a mulher em identidades de gênero, parece-nos que uma análise que tome a perspectiva de política oferecida por Rancière – em que algo de “incomensurável” permanece como resto ou resíduo – não pode subestimar ou mesmo abrir mão da noção de diferença. Afinal, o que uma cena de dissenso torna visível é a igualdade dos interlocutores enquanto seres falantes e, ao mesmo tempo, a desigualdade desses mesmos interlocutores no que se refere a distribuição dos direitos de ser visto e ouvido.

No intuito de relacionar a teoria de Rancière a um caso específico, Nagib oferece breve análise do documentário *O fim e o princípio* (Eduardo Coutinho, 2005):

⁵⁵ RANCIÈRE. *O desentendimento*. Política e filosofia. São Paulo: Ed. 34. 1996, p. 53.

as personagens são instadas a falar de suas vidas pessoais, em lugar de seus problemas sociais. Consequentemente, a condição feminina e de classe mal aparece nos depoimentos, que oferecem reflexões íntimas e inconclusas de vidas comuns numa típica abordagem dissensual da realidade⁵⁶.

A escolha do filme de Coutinho como exemplo de uma obra que atua contra o regime representativo das artes, em favor do regime estético, nos parece acertada. Mas não é pelo conteúdo do discurso das personagens que isso se torna mais evidente. Relacionar discurso à forma seria um método representativo, e não estético, de análise. De resto, a condição feminina e de classe, se ausente nos depoimentos, não se ausenta de modo algum nas imagens e no texto fílmico – a própria autora não consegue evitar a armadilha de descrever o filme como “um documentário focado quase exclusivamente em *mulheres pobres* de um vilarejo na Paraíba”. O que há de estético na obra não é o que evita as determinações de classe e gênero, num desvio para o subjetivo, é o que as excede: o enigma do rosto de cada uma daquelas mulheres. As imagens desse filme são dissensuais, sem dúvida, não por uma “virada subjetiva”, mas devido ao modo como dão a ver uma alteridade radical. Não se trata de afirmar o Eu, mas de fazer aparecer o Outro.

Seria preciso voltar a Lévinas, a quem Nagib não deixa de fazer referência, ao mencionar o que ele denomina “a infinita alteridade do outro”⁵⁷. Na esteira de Rodowick, a autora atenta para os riscos de semelhante filosofia reproduzir a máquina binária em sua totalidade e universalidade, pela oposição homem/mulher, “prestando-se ao pensamento abstrato, mas mostrando-se necessariamente redutora quando aplicada à realidade concreta”⁵⁸. Mas se lermos Lévinas, no tocante específico à questão de gênero, verificamos como sua lógica é, na verdade, aditiva, não reducionista. Em seus escritos, o feminino não se refere ao puramente formal ou lógico, e portanto, não pode estar restrito simplesmente às mulheres. Para recuperar suas palavras:

Todas estas alusões às diferenças ontológicas entre o masculino e o feminino parecerão talvez menos arcaicas se, em vez de dividir a humanidade em duas espécies (ou em dois gêneros), elas quisessem significar que *a participação no masculino e no feminino é próprio de todo o ser humano*. Será este o sentido do enigmático versículo do Gênesis 1:27: *homem e mulher os criou?*⁵⁹

⁵⁶ NAGIB. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada, p. 24.

⁵⁷ NAGIB. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada, p. 25.

⁵⁸ NAGIB. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada, p. 25.

⁵⁹ LÉVINAS. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 58 (grifamos).

Ser uma coisa *e* outra é desafiar a oposição homem/mulher, rumo a caminhos mais complexos de compreensão da existência. Não se trata simplesmente de uma diferença de atributos entre seres comparáveis, trata-se de uma separação absoluta entre os seres, da afirmação de uma alteridade irreduzível que dificulta as comparações e multiplica as possibilidades de existência. Pensar o feminino exige, assim, apostar na ideia de adição, multiplicação dos modos de ser, infinita alteridade dos seres. Não somos relativamente semelhantes, mas *absolutamente outros*. As mulheres – ou os homens – não podem, desse modo, corresponder a um conjunto de atributos fixos e determinados. Entre elas e eles, todas as variações são possíveis.

Se o pensamento de Lévinas sobre a alteridade beira o abstrato é porque exige pensar o impensável, pensar o rosto como tudo o que não se reduz a ele, tudo que de fato permanece fora dele, excessivo e irrepresentável. Apesar da concretude que um rosto apresenta quando filmado, trata-se de pensar algo que permanece desconhecido, inominável, para além da identidade, ou entre a identidade e suas constantes variações. É justamente por exceder qualquer discurso, subjetivo ou sociológico, que Coutinho faz um filme ético, estético, político, no sentido forte desses termos – por apresentar as imagens daquelas mulheres em sua alteridade inassimilável, irreduzível. Assistir ao filme exige travar relação com um rosto que não se deixa dominar com o olhar, que transborda qualquer representação que possamos fazer dele, de modo a permanecer “infinitamente estranho”⁶⁰.

É preciso fazer a ressalva de que, embora afins, “diferença” e “alteridade” são noções distintas. No dicionário de filosofia, a noção de alteridade é considerada um “conceito mais extenso que diferença”, pois “a diferença implica sempre a determinação da diversidade, enquanto a alteridade não implica”⁶¹. A alteridade força o paradoxo, por abrigar a pluralidade a partir da singularidade de cada ser humano. Assim, “além da diferença”, enquanto determinação de atributos fixos e universalizantes, encontraríamos justamente a alteridade, com seu apelo ao que está em infinito processo de diferenciação, sem estancar. Em todo caso, o uso das noções renova o interesse por agentes minoritários (“todo devir é minoritário”, no entendimento de Deleuze), grupos e indivíduos que não possuem os mesmos privilégios daqueles que formam os padrões da maioria.

⁶⁰ LÉVINAS. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 188.

⁶¹ ABBAGNANO. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 35.

É comum ouvir das diretoras em atividade no Brasil a declaração de que ser mulher não altera o modo como fazem cinema, que isso não é uma questão para elas. O dado que muitas vezes passa despercebido é que elas são, quase todas, brancas e bem posicionadas. Dirigir cinema no Brasil é um privilégio para poucos. Numa sociedade não apenas patriarcal como extremamente desigual, social e economicamente, refletir sobre os cruzamentos do gênero com outros eixos de diferença é fundamental. Propor que questões de gênero, classe ou raça sejam minimizadas, superadas ou desconsideradas é revelar, sobretudo, o lugar do qual se fala, necessariamente privilegiado em relação aos “diferentes”. Tomamos direção oposta: defendemos que o cinema e o pensamento ao seu redor tornam-se tanto mais relevantes e necessários quanto mais atentos estiverem às múltiplas manifestações da alteridade.

Ao escrever sob o *risco* do gênero, portanto, sugerimos ao risco um duplo sentido: como *perigo*, é o que pode levar à clausura, à determinações estanques, minando a produção de diferenças por procedimentos de identificação; como *traço*, é o que marca e rasura sua própria definição, convocando a alteridade. É preciso ressaltar que o pensamento sobre as mulheres funda um campo agonístico, não encontra repouso em definições e certezas, está em permanente disputa. O objetivo desta tese é, finalmente, observar como os filmes realizados em companhia delas participam dessa disputa, seja por elencar proximidades, seja por evidenciar impasses.

2. Outrora, alhures

Mulher, homem e misoginia tornam-se constantes, apesar da transformação do mundo em torno deles. Eu afirmaria, ao contrário, que as mulheres e os homens, assim como a natureza da misoginia e da opressão, são todos qualitativamente diferentes em diferentes tempos e lugares. A sensação de similaridade, de paralelos traçados com facilidade, é ilusória. As mulheres, elas próprias, mudam. São precisamente as diferenças nas circunstâncias o crucial para o significado e para a compreensão do tornar-se uma mulher. Precisamos, portanto, entender a especificidade de nossas próprias circunstâncias para compreendermos a nós mesmas.

Jill Julius Matthews, *Good and mad women*

“Quão longe precisamos ir para descobrir por onde começar?”, é a pergunta da narradora em *The emerging woman* (Helena Solberg, Roberta Haber, Lorraine Gray, Melanie Maholick, 1975), pergunta que agora habita o texto, na busca por um fio condutor que permita organizar o trabalho com os filmes, levantar questões, eleger procedimentos, recuperar alguma memória da presença feminina atrás das câmeras. Será preciso voltar aos primeiros experimentos, faz sentido atentar para a refeição do bebê filmada pelos Lumière? Nesta cena breve e trivial de uma família fazendo uma refeição, o papel usualmente feminino é exercido pelo homem, que oferece as colheradas ao filho, enquanto a esposa ajeita a mesa, meio sem saber o que lhe resta fazer. A situação seria a mesma caso não estivesse sendo filmada, ou coube ao homem oferecer a refeição dessa vez justamente porque assim seria ele o protagonista da cena, deixando a mulher ocupar seu lugar tradicional, o de coadjuvante? Até que ponto meu olhar sobre os filmes, de tão interessado nas relações de gênero, distorce e desloca o que as imagens oferecem, impondo de fora questões alheias a elas? Quão longe me permito ir para descobrir não apenas onde começar, mas como chegar a alguma conclusão?

Deixo de lado as especulações sobre o cinematógrafo de Lumière, volto ao Brasil. Em 19 de junho de 1898, Alfonso Segreto adentrava a Baía de Guanabara munido de uma “máquina-de-tomada-de-vistas”.⁶² Um incêndio destruiu a fita poucos anos depois e sequer sabemos se ela chegou a ser exibida publicamente, mas sabemos que Alfonso Segreto filmou a Baía de Guanabara em 1898, filmou navios e fortalezas, e assim nasceu o cinema brasileiro: pelas mãos e olhos de um homem, com

⁶² BERNARDET. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 19.

equipamento e material importado. Não sabemos se havia uma mulher ao lado de Alfonso Segreto, mas sabemos que pouco depois, entre 1907 e 1911, período considerado a “Idade de Ouro” do cinema brasileiro, não havia um nome feminino sequer participando da “fabricação” de filmes, como então era descrita a atividade de cineasta. Ao menos, nada consta nos créditos. Existe a hipótese de que as mulheres já assumiam funções nos *sets* de filmagem, sobretudo na produção, cenografia e figurinos, ofícios próximos às obrigações femininas seculares (o que talvez justifique a recorrência das mulheres ainda hoje nessas funções). Seus nomes, contudo, não eram mencionados na equipe pois o trabalho não seria “digno” de uma mulher. O cinema era considerado “um *métier* incompatível com o ‘bom nome’ de família” e um bom nome de família era tudo que uma mulher precisava preservar – ou conquistar – em sua vida⁶³.

Assim, até 1930, podemos afirmar que a atividade cinematográfica no Brasil foi oficial e exclusivamente exercida por homens. Havia atrizes, mas não cineastas. Foi apenas naquele ano que o Brasil conheceu sua primeira diretora: Cléo de Verberena lançava, então, o filme *O mistério do dominó preto*, produção paulista escrita, produzida, dirigida e estrelada por ela, que antes de fazer cinema trabalhava como atriz de teatro de revista. Seu marido foi co-protagonista do filme e ajudou a financiá-lo, com o dinheiro que recebeu de uma herança. Este foi o primeiro e último trabalho da produtora Épica filmes, fundada por Verberena, e dele não resta nenhuma cópia. A notícia do lançamento do filme, publicado no periódico *Cinearte*, de 28 de maio de 1930, anuncia a “primeira directora do Cinema Brasileiro”:

Orphã, muito cedo, encontrou, casando-se, a felicidade e a união de ideias que procurava. Pois seu esposo, Lais Mac Reni, principal figura masculina do enredo, soube compreendê-la e soube elevá-la ao ideal que sempre fora o melhor sonho de sua vida [...] Mulher, acima de tudo, o seu cunho peculiar é a camélia lindíssima que sempre traz consigo [...] É vaidosa. Mas vaidosa? Não. É mulher... O espelho não a deixa. Persegue-a... [...] O seu todo é de mulher aristocrática. [...] Maquiagem muito bem. Ela acha, aliás, que é uma coisa simples e sem importância. Apenas questão de praticar⁶⁴.

Em toda a crônica, mais atenção foi dada à mulher na direção do que ao filme em si. Diante do fato inédito, reforçou-se apenas o senso comum, numa repetição das formas tradicionais de se olhar para a mulher: nota-se sua aparência, sua atitude, seu

⁶³ MUNERATO; OLIVEIRA. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Edições Rio Arte, 1982, p. 25.

⁶⁴ Fac-símile do periódico disponível em HOLLANDA. *Realizadoras do cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

modo de se vestir e maquiagem, mas pouco é escrito sobre o que ela, de fato, realizava naquele momento. Sua conquista é atribuída ao marido, que soube “compreendê-la” e “elevá-la”. Não surpreende o teor da crônica. Na década de 1930, no Brasil, “as mulheres tinham um espaço de realização muito restrito, definido pelos papéis que a ‘natureza’ lhes havia determinado”⁶⁵ – o casamento e a maternidade. Assimetrias de gênero estavam distantes de serem discutidas abertamente, o que passa a ocorrer somente quatro décadas mais tarde, como desdobramento do movimento feminista, que chega tardiamente ao Brasil.

A temática do filme de Verberena vai de acordo com o que Bernardet denomina “filmes criminais”, extremamente populares nos primeiros tempos do cinema nacional: um drama de carnaval, envolvendo o assassinato de uma jovem encontrada dentro do guarda-roupa de um estudante de medicina, vestida de dominó preto. O enredo gira em torno da investigação desse assassinato, na tentativa de encontrar o criminoso responsável. Os suspeitos são o amante da moça, um tenente da polícia e sua noiva. O mistério é desvendado com a carta de suicídio do irmão da noiva, que antes de se matar confessa o crime, realizado na tentativa de eliminar o obstáculo à felicidade de sua irmã (como afinal, uma mulher pode ser feliz sem amar um homem?)⁶⁶. Pelo que a fita indica, não havia, por parte da diretora, preocupação particular em discutir questões vinculadas a sua condição de gênero, ou mesmo de experimentar formas novas de expressão, vinculadas a uma suposta sensibilidade feminina. Ao contrário, o esforço era o de adentrar o mercado de produção e garantir sucesso de público.

Na década de 1940, Gilda de Abreu e Carmem Santos são as duas únicas mulheres a dirigirem longa-metragens no país. Santos, portuguesa que veio ao Brasil ainda na infância, foi o grande nome do cinema nacional entre as décadas de 1920 e 1940, atuando como atriz, produtora, diretora e roteirista. Sua história tem algo em comum com a de Verberena, além da paixão pelo cinema: foi com ajuda financeira do marido, um rico empresário, que Santos fundou sua produtora Brasil Vox Filme em 1933, rebatizada em 1935 como Brasil Vita Filme. Os trabalhos mais importantes dessa produtora foram os filmes dirigidos por Humberto Mauro: *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade-Mulher* (1936) e *Argila* (1942). A parceria de Carmem Santos com Humberto Mauro teve início em *Sangue mineiro* (1929), filme no qual participou

⁶⁵ PINSKY; PEDRO (orgs.) *Nova história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2012, p. 21.

⁶⁶ HOLLANDA. *Realizadoras do cinema no Brasil (1930-1988)*, p. 32.

como atriz. Ela também foi atriz de outro clássico do cinema nacional, *Limite* (1930) de Mário Peixoto e produtora de *Onde a Terra acaba*, (Octavio Gabus Mendes, 1932), *Inocência* (1949) e *O Rei do Samba* (1952), ambos de Luiz de Barros. Seu único filme como diretora levou uma década para ser terminado: *Inconfidência mineira* (1938-1948) reconstitui o episódio histórico que lhe dá título, tendo Santos como atriz no papel de Bárbara Heliadora. Além de dirigir e atuar, Santos produziu e escreveu o filme, que foi um fracasso de bilheteria e hoje encontra-se desaparecido. A escolha de um acontecimento histórico vinculado à luta pela independência do Brasil como temática aproxima o filme de uma certa tradição nacionalista, que marca o cinema brasileiro desde seus primórdios⁶⁷. Permanece ausente no cinema nacional, contudo, um discurso problematizador da condição feminina, mesmo com a chegada de algumas mulheres à direção.

Gilda de Abreu pode ser considerada a primeira mulher a fazer sucesso no Brasil como diretora. Nascida na França, filha da cantora lírica portuguesa Nícia Silva, ela tornou-se também cantora de sucesso e casou-se com o cantor e compositor Vicente Celestino, com quem firmou parceria nos palcos e nas telas. Seus três longas-metragens têm o marido no elenco e o amor como tema: *O ébrio* (1946), sucesso de bilheteria na época, *Pinguinho de gente* (1947) e *Coração materno* (1949), filme em que atua ao lado de Celestino. São produções que se inserem na tradição dos “filmes cantantes” identificados por Bernardet em sua historiografia como gênero cinematográfico de predileção do público da primeira metade do século, ao lado dos filmes criminais⁶⁸. Além disso, afinam-se com o romantismo próprio do período.

Dois detalhes merecem menção, relativo aos filmes de Abreu. Em *O ébrio*, Gilberto, personagem vivido por Celestino, diz: “penso que as mulheres são dignas de todo respeito, compaixão e carinho: são sofredoras desde o berço até o túmulo e se crêem felizes.” Algum reconhecimento da condição feminina se acena aqui, embora ele opere pela chave da determinação e da generalização. O segundo detalhe é notável em *Coração materno*: na canção original, de autoria de Celestino, a letra contava o melodrama de um camponês que mata e extirpa o coração de sua mãe, para presentear sua amada. Na adaptação para o cinema, Gilda altera a canção, eliminando o matricídio e substituindo-o por um roubo do Sagrado Coração de Maria, uma jóia de

⁶⁷ BERNARDET. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 26-27.

⁶⁸ BERNARDET. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, p. 64.

grande valor cravada no manto escultural da padroeira⁶⁹. Ainda que a alteração possa ser vista como um detalhe insignificante, não parece acaso o fato da diretora ter eliminado o assassinato da mãe dessa história.

A despeito de associações possíveis, o fato é que a inserção da mulher na atividade de cineasta não significou uma ruptura com gêneros e temas pré-estabelecidos pela indústria nascente do cinema brasileiro. Além disso, vale notar novamente como o casamento é determinante na atividade dessas pioneiras do cinema no Brasil: nos três exemplos, o fato de serem casadas com produtores, empresários e artistas foi decisivo para possibilitar sua atividade como diretoras. A profissão estava, de fato, atrelada aos laços matrimoniais. Não temos notícia de uma “cineasta independente” no período.

Fora do Brasil, e bem antes, a francesa Alice Guy-Blaché, considerada como a primeira mulher a ocupar o cargo de diretora na história do cinema americano, também teve seu nome atrelado ao casamento. Entre 1896 e 1906, quando as mulheres sequer tinham direito ao voto, ela tornou-se diretora da produtora Gaumont. Depois de se casar com Herbert Blaché, em 1907, passou a ter o marido como sócio na direção de sua própria empresa, The Solax Company. Alice foi uma pioneira e sua obra foi uma das mais profícuas de seu tempo – entre 1896 e 1920 dirigiu mais de 1.000 filmes, dos quais restaram 350, entre eles 22 longas-metragens. Muitas dessas produções trouxeram inovações, novas técnicas de narrativa, uso de efeitos especiais e som sincronizado, grande novidade na época. A raridade de menções a seu nome nos livros de história do cinema, a despeito da importância de sua obra, é sintomática de um modo de produção de saber calcado nas experiências masculinas. Sua história só será lembrada após a publicação de suas memórias⁷⁰, em 1976.

Contemporânea de Blaché, Lois Weber também dirigia, produzia e atuava em seus filmes, sendo considerada uma das primeiras “autoras” de Hollywood durante o período do cinema mudo, tendo sido comparada a D.W. Griffith por sua habilidade narrativa. Foi a primeira norte-americana a dirigir um longa-metragem, *The merchant of Venice* (1914) e a primeira a expor um nu frontal feminino em *Hypocrites* (1915). Com *Where are my children?* (1916), que aborda o polêmico tema do aborto e do

⁶⁹ A canção modificada está disponível no site *YouTube*:

http://www.youtube.com/watch?v=I_03HjYehYE (última visita em 11/05/2012). Na descrição do vídeo encontra-se o trecho que foi alterado para a versão cinematográfica.

⁷⁰ Para mais informações sobre Alice Guy-Blaché, conferir McMAHAN. *Lost visionary*. New York and London: Continuum, 2003.

controle de natalidade, ela alcançou relativa fama internacional e sucesso de público. Bem sucedida na carreira, Weber não deixou, contudo, de ser identificada durante toda sua vida como a esposa de Phillips Smalley, que colaborou em diversos de seus filmes e com quem formava, para a crítica e o público, um par perfeito. O papel de cineasta, mulher avançada para seu tempo, não surgia desatrelado daquele de mulher recatada, dona de casa, branca, casada, de classe média e fino trato. Para seus estudiosos⁷¹, Weber foi a expressão de uma geração de mulheres dividida entre a tradição e a liberdade oferecida pela cultura de consumo então emergente. Ela personificava, assim, a “nova mulher”, que apesar de honrada e moralmente indefectível, era independente, trabalhava fora de casa, frequentava espaços públicos, debatia abertamente temas como sexo, fidelidade e maternidade e, obviamente, consumia de tudo, de cosméticos a carros, incluindo espetáculos culturais, dentre os quais, os filmes de Hollywood.

Muitos dos filmes de Weber tem como público-alvo a “nova mulher”. O casamento é tema recorrente. Em *Even as you and I* (1917), um casal deve resistir às tentações do Diabo para manter sua união, em *What's worth while* (1921), o homem deixa de ser superior à mulher e com isso a parceria do casal fica comprometida, numa mensagem claramente anti-feminista e amparada por códigos vitorianos de conduta e moral, entre eles, o de que a mulher deve ser fiel, companheira e moralmente impecável, sacrificando suas vontades e combatendo suas fraquezas em nome da harmonia do lar. Somente ao homem é permitido satisfazer seus impulsos, colocar seus interesses em primeiro lugar, visto que cabe a ele sobreviver na competitiva esfera pública. O sucesso e a manutenção do casamento é, portanto, responsabilidade da mulher (e quantas vezes, um século mais tarde, após me casar e ter um filho, escuto a mesma frase, e o que é mais grave, de outras mulheres...).

A filmografia de Weber combina filmes que reforçam o ideal vitoriano de feminilidade, como *What's worth while*, a outros mais comprometidos com a figura da “mulher moderna”. Em *The marriage clause*, (1926), por exemplo, a figura feminina é independente e profissionalmente bem sucedida. Seus filmes ora endossam, ora desafiam a moral da época ao apresentar casais em crise e sem filhos (a moral ditava que o casamento tinha como objetivo inquestionável a procriação).

⁷¹ Cf. MAHAR. *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008; RUDMAN. *Marriage: The Ideal and the Reel: Or, the Cinematic Marriage Manual*. *Film History*, vol. 1, 1987, p. 327-340.

Muitas vezes, contrariando a norma vitoriana, é o marido, e não a esposa, o responsável pelos problemas do casal (*Shoes*, 1916; *In the hand that rocks the cradle*, 1917; *Like most wives*, 1914; *What do men want*, 1921). Isso não impede, contudo, que a diretora lance um olhar moralizante sobre a conduta feminina, em filmes como *Too wise wives* (1921) e *Four husbands only* (1918). Não faltam finais felizes de reconciliação amorosa e mensagens de alerta às jovens, especialmente da classe trabalhadora, para que escolhessem bem seus maridos, não sendo levadas apenas pela paixão (*Saving the family name*, 1916; *The price of a good time*, 1917).

Ao que tudo indica, o fato da diretora ser mulher não resultou, necessariamente, em filmes que apresentassem uma perspectiva crítica das exigências impostas sobre as mulheres naquele começo de século XX. Havia, sem dúvida, uma predileção por certos temas vinculados ao universo feminino, como casamento, amor, maternidade. Porém, o cinema de Lois Weber trata desses temas com lições de moral que, revistas sob uma ótica feminista, seriam consideradas extremamente conservadoras, opressivas e machistas. É importante notar como outros marcadores sociais – não apenas o de mulher, mas o de esposa, branca, de classe média, religiosa – são importantes para contextualizar sua produção e afinar a crítica ao seu trabalho.

Weber e Blaché viveram num período especialmente favorável para participação feminina no cinema. No começo do século, no contexto norte-americano de produção, as mulheres eram parte considerável da equipe dos *sets* de filmagem, sobretudo em funções como roteiro, cenografia, figurino e montagem. Essa participação irá diminuir expressivamente com a consolidação da indústria cinematográfica e dos *studio system*, a partir do final da década de 1910. Os nomes femininos na direção e nos demais ofícios tornam-se, então, cada vez mais raros. A indústria cinematográfica, no argumento de Mahar, se “masculiniza”, valorizando habilidades de gerência e organização, até então consideradas essencialmente masculinas⁷². Os sindicatos dificultam, quando não impedem, a participação das mulheres. O crescimento em grande escala da indústria do cinema desfavorece as iniciativas descentralizadas e menores, que abrigavam boa parte da produção feminina. A exigência por profissionalismo e competência favorece a mão de obra masculina, numa divisão do trabalho marcadamente “gendrada” (*engendered*)⁷³.

⁷² A esse respeito, cf. MAHAR. *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

⁷³ Sobre a tradução do termo, conferir a nota 50.

A exceção foi Dorothy Arzner, única mulher a dirigir filmes durante a “Idade de ouro” (*Golden Age*) de Hollywood, entre 1920 e princípio de 1940. Antes de ocupar a cadeira da direção, ela se destacou como roteirista e montadora, funções que, ainda hoje, são frequentemente exercidas por mulheres. Em 1927, dirigiu *Fashions for women*, filme mudo que deu início a uma bem sucedida carreira como diretora. A ela é atribuída a direção do primeiro filme falado da Paramount, *The wild party* (1929). Durante as filmagens, conta-se que ela acoplou um microfone a uma vara de pescar para dar mais liberdade de movimento à atriz Clara Bow, inventando, assim, o primeiro microfone *boom* da história do cinema. Arzner foi umas das primeiras redescobertas dos *Women Film Studies* nos anos 1970. A célebre sequência de *Dance, girl, dance* (1940) – em que Judy, personagem de Maureen O’Hara, interrompe a apresentação na qual estava a ser alvo de risos para, do palco, encarar o público e dizer *como ela os vê* (fig. 01-02) – é considerada “um momento privilegiado nas teorias e críticas feministas, na medida em que destaca a hierarquia sexual do olhar”⁷⁴. Resistindo ao fetichismo e ao lugar passivo que lhe estava destinado, a dançarina torna-se sujeito da ação e devolve seu olhar à plateia, problematizando a mulher como objeto do olhar masculino.



Fig. 01-02. Devolução do olhar em *Dance, girl, dance* (Dorothy Arzner, 1940)

Para Claire Johnston (2000), Arzner desnaturaliza a ideologia patriarcal não por atacá-la diretamente, mas por torná-la explícita. As personagens femininas em seus filmes buscam uma existência independente, fora do discurso masculino – em sua análise, a autora argumenta que é o discurso feminino quem confere “coerência estrutural” à narrativa dos filmes de Arzner. Cynthia Darrington em *Christopher*

⁷⁴ MAYNE. Lesbian Looks: Dorothy Arzner and female autorship. In: KAPLAN. *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000, p. 161.

Strong (1933), Nicole em *First comes courage* (1943), Harriet Craig em *Craig's wife* (1936), Doris Blake em *Honors among lovers* (1931) são mulheres que

não varrem a ordem existente e encontram uma nova, feminina, ordem de linguagem. Ao invés disso, elas afirmam seu próprio discurso em face do masculino, por fraturá-lo, subvertê-lo e, num certo sentido, reescrevê-lo⁷⁵.

O que está em questão é como a diretora encena o desejo de transgressão da ordem patriarcal por meio de suas personagens, que atuam e discursam *de dentro* dessa mesma ordem, deslocando-a, deformando-a, “tornando-a estranha”. Tornar estranho é um procedimento chave, na opinião de Johnston, para subversão do discurso masculino dominante e da ideologia patriarcal. Assim, em *Craig's wife*, os rituais obsessivos de limpeza e cuidados domésticos geram um efeito de estranhamento em relação aos moradores da casa. Em *Dance, girl, dance*, após ser derrotada, Judy ri, chora e afirma, ironicamente: “quando penso em como as coisas poderiam ter sido simples, eu tenho que rir”. A palavra final, com toque de ironia, é dela. Na leitura de Johnston, não se trata do triunfo do discurso feminino mas de sua sobrevivência: não desaparecer, insistir em não ser calado ou apagado, é seu modo de resistir.

É importante ressaltar que a obra de Arzner foi analisada em retrospecto. Até os anos 1940, o cinema não havia se deparado, ainda, com formulações claramente endereçadas aos modos de criação e representação das mulheres. Isso talvez possa ser explicado pelo fato de que, no começo do século XX, o feminismo da “primeira onda” ainda lutava pela conquista da igualdade, não pela afirmação da diferença. Havia a necessidade de provar que mulheres conseguiam exercer tarefas tão bem quanto os homens, sem distinções. Até o modo de se vestir indicava o desejo de se assemelhar aos homens: a figura de Arzner, vestida de terno e chapéu, associada a sua opção sexual como lésbica, mereceu análises específicas por parte da crítica feminista⁷⁶.

Fora do rígido esquema de produção de Hollywood, em Paris, a francesa Germaine Dulac, contemporânea de Arzner, é reconhecida por sua defesa de um cinema puro, independente, livre das influências da pintura e da literatura, e da importância do cineasta como força criativa e artística singular. Dulac não fugia ao

⁷⁵ JOHNSTON. Dorothy Arzner: Critical Strategies. In: KAPLAN. *Feminism and Film*, p. 142-143 (tradução nossa).

⁷⁶ Cf. MAYNE. Lesbian Looks: Dorothy Arzner and female authorship. In: KAPLAN. *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000.

esterótipo das poucas mulheres que chegavam ao panteão dos autores cinematográficos: nascida em família de boas condições financeiras, casou-se com um homem de igual condição social e contou com seu apoio financeiro no início da carreira para fundar sua produtora. Manteve o sobrenome do marido mesmo após o divórcio, em 1920. Feminista *avant la lettre*, estudiosa de cinema, socialismo e jornalismo, Dulac desenvolveu um estilo impressionista e surrealista que influenciou gerações. Suas principais obras nascem ainda no contexto do cinema mudo. Com a chegada do som, ela muda os rumos de sua produção, passando a produzir *newsreels* para estúdios como Pathé e Gaumont.

Um de seus filmes mais conhecidos, *La souriante Madame Beudet* (1922), apresenta “a dor íntima e as fantasias de realização de desejos de uma esposa sufocada por um casamento provinciano”⁷⁷. Ao adaptar a peça de Andre Obey e Denys Amiel, a diretora apresenta os fatos a partir da perspectiva da esposa, expondo a posição da mulher no patriarcado, ainda que sem apresentar claras saídas. *La coquille e le clergyman* (1928) é outro clássico de seu cinema, considerado por muitos como o primeiro filme surrealista da história do cinema, tendo sido lançado um ano antes de *Un chien andalou* (Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929). O roteiro original é de Antonin Artaud, com quem Dulac compartilhava os ideais de um cinema não-convencional e transgressor, que pudesse dar vazão a forças do inconsciente. Os dois, contudo, tiveram uma relação conturbada quando a diretora impediu que o roteirista participasse da edição e impôs algumas modificações em relação ao roteiro original⁷⁸. Para Artaud, a diretora teria dado ao filme o sentido de um mero sonho, ao adaptar o roteiro de modo a enfatizar a narratividade.

Em *La coquille e le clergyman*, Artaud escreve sobre um padre atormentado por visões da esposa de um general, lutando contra seus próprios impulsos eróticos. A mulher, objeto do desejo do religioso, aparece e desaparece no decorrer do filme de modo a deixar evidente sua existência mental, sua projeção pelo inconsciente do padre. Na sequência final, em que o padre persegue a mulher, o corpo dela se deforma e se distorce. No roteiro de Artaud, essas distorções deveriam ser ainda mais monstruosas e horripilantes, mas Dulac as suaviza, de certa maneira (fig. 04). Na

⁷⁷ KAPLAN. *A mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*, p. 129.

⁷⁸ Cf. JAMIESON. The lost prophet of cinema: the film theory of Antonin Artaud. *Senses of Cinema*, n°44. Agosto, 2007. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/film-theory-antonin-artaud/> Última visita em 20/02/2015.

análise de Dozoretz⁷⁹, tais mudanças alteram o tom misógino e violento da passagem, uma consequência do feminismo da autora. Ao focar no conteúdo das imagens, em sua potência narrativa, semelhante leitura se esquece de considerar o quanto o pensamento de Artaud pode interessar a uma reflexão do feminino e suas formas de expressão e aparição nos filmes.



Fig. 03-04. Mulher, monstruoso objeto de desejo. *La coquille e le clergyman* (Germaine Dulac, 1928)

Em muitos escritos sobre a mulher, o feminino surge como expressão de um limite do pensamento, um ponto de impossibilidade, algo que desafia qualquer tentativa de representação, como escreveu Lauretis. Na obra de Artaud, comparece a constatação da “impotência no cerne do pensamento”, que como escreve Deleuze:

ainda não afeta o cinema, mas ao contrário, define o verdadeiro objeto-sujeito do cinema. O que o cinema privilegia não é a força do pensamento, é seu ‘im poder’, e o pensamento nunca teve outro problema. Isso é, justamente, muito mais importante que o sonho: essa dificuldade de ser, essa impotência no cerne do pensamento.⁸⁰

Artaud cria passagens do Todo ao vazio e à fratura para expressar a realidade íntima de nossa existência mental, e o faz por perturbar o próprio conjunto das relações cinematográficas: “não há mais todo pensável pela montagem, não há mais monólogo interior enunciável mediante imagem”⁸¹. A impotência, para Artaud, não é negativa nem restritiva, ela é produtiva e constitutiva do pensamento, “devemos fazer dela nossa maneira de pensar, sem pretender restaurar um pensamento onipotente”⁸².

⁷⁹ Cf. DOZORETZ. *Germaine Dulac: Filmmaker, Polemicist, Theoretician*. Tese. New York: New York University, 1982.

⁸⁰ DELEUZE. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 201.

⁸¹ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 202.

⁸² DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 205.

Subjaz em semelhante defesa algo da loucura atribuída a Artaud, que o destinou ao confinamento e, queremos supor, também algo de feminino – algo que aproxima a experiência do louco e a da mulher em suma, algo desses devires que instalam no coração de nossas certezas um espinho diminuto, porém intratável. Ou será fato acidental Dulac ter sido a única diretora a filmar um roteiro de Artaud?

Pouco após a morte de Dulac e de Artaud, entre 1940 e 1950, o experimentalismo e as ideias de ambos continuavam vivos em trabalhos como o de Maya Deren e Marie Menken, as duas mulheres incluídas entre os oito cineastas de vanguarda na obra *Film at wit's end*, dedicado ao cinema *avant-garde*, escrito pelo cineasta Stan Brakhage. Deren assina uma obra de forte carga poética e simbolista, desafiando as convenções do cinema clássico. Tendo tido acesso a uma educação privilegiada para a época, nascida no seio de numa família de intelectuais da Ucrânia (seu pai era psicanalista, sua mãe, música), ela chega em Nova Iorque como imigrante, fugindo com a família da perseguição aos judeus que tinha início na ex-União Soviética. Boa parte de seus filmes focalizam mulheres, explorando “as dúvidas, a alienação, os ciúmes e os pesadelos femininos”⁸³. Em 1947, Deren ganha fama ao receber o Grande Prêmio Internacional para Filmes de 16mm, no Festival de Cinema de Cannes, com o filme *Meshes of the Afternoon* (1943). Pela primeira vez, o prêmio era concedido a uma mulher⁸⁴.

Meshes of the afternoon é um curta-metragem mudo, protagonizado pela própria diretora. Por esse filme, Deren foi considerada a primeira diretora a olhar “para as complexidades da psiquê feminina”⁸⁵. Seu primeiro plano – mão de mulher pousa a flor sobre o chão e desaparece num *trompe d’oeil* – é sucedido por uma sequência em que essa mesma mulher, da qual vemos inicialmente apenas a sombra, entra numa casa de ações suspensas – a mesa servida, o telefone fora do gancho, a vitrola ligada. Os enquadramentos não a tomam por completo, filmam sua mão apanhando a chave que cai, a faca que corta o pão, a agulha da vitrola, também seus pés atravessando os cômodos, até finalmente seu corpo se jogar na poltrona de estampa florida, onde ela irá acariciar partes de seu corpo, o ventre, os seios. Em primeiro plano, os olhos de longos cílios se fecham. A montagem sugere um sonho,

⁸³ KAPLAN. *A mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*, p. 129.

⁸⁴ O filme foi co-dirigido por seu marido, Alexander Hammit. Entretanto, Deren ficou com o crédito principal, o que, de acordo com o cineasta Stan Brakhage que conhecia o casal, contribuiu para o fim do casamento. Cf. BRAKHAGE. *Film at wit's end: eight avant-garde filmmakers*. Nova York: Mc Pherson, 1991.

⁸⁵ ZITA apud KAPLAN. *A mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*, p. 130.

em que caminha uma misteriosa figura, coberta de negro e com um espelho no lugar da face, seguida pela mesma sombra de mulher vista no começo. Finalmente, revela-se o rosto do que antes era sombra, uma mulher entra em casa, a mesma de antes, os mesmos objetos, cômodo a cômodo – a faca, a flor, o telefone, a chave, a vitrola.

Acompanhamos, então, algo como uma vertigem da clausura: em cortes secos, a mulher tomba, sobe e desce as escadas, olha pela janela, atraída por algum vento exterior. Dentro, há uma desordem que toma conta dos objetos, o telefone ainda fora do gancho, a mesa posta. A casa, espaço feminino, é um ambiente hostil e a poltrona, em vez de descanso, oferece apenas suporte ao corpo que tomba, na cena final, entre cacos de espelho. Se o filme trabalha a psiquê feminina, é através do sintoma: uma inadequação e um mal-estar sugeridos por uma séria de “ações fracassadas”⁸⁶, as mãos que deixam escapar os objetos, os pés inquietos, o corpo em desequilíbrio, os olhos fechados de uma mulher enigmática, aprisionada em seu próprio labirinto doméstico (vale dizer que a locação escolhida pela diretora foi a casa em que vivia com o marido).

Para Turim, ao investir os objetos de agência (“uma chave que se transforma em palavra que brota da boca da artista, uma chave que se converte em faca, como também o faz uma flor”), o filme de Deren nega uma interpretação estática dos símbolos que inscreve na narrativa, de modo a fazer com que todas as possibilidades co-existam, se entrelacem, sem que nenhuma interpretação predomine sobre outras: “todos esses objetos se transformam dentro de espaços cruzados que parecem estar buscando um lugar para a violência doméstica”⁸⁷. Ao sugerir uma co-existência de possibilidades, Deren compõem um poema visual que reintegra os objetos domésticos às fantasias psíquicas, mas se esquivava das determinações, indicando direções diversas para a figuração do feminino no cinema.

⁸⁶ TURIM. Recuerdos de infancia y acontecimientos domésticos en la vanguardia feminista. In: MAYER; OROZ (orgs.). *Lo personal es político: feminismo y documental*. Navarra: INAAC, Gobierno de Navarra, 2011, p. 287.

⁸⁷ TURIM. Recuerdos de infancia y acontecimientos domésticos en la vanguardia feminista, p. 287 (tradução nossa).



Fig. 05. Simbolismo e vertigem. *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1943)

Enquanto Deren aposta no simbolismo e no universo do sonho, Marie Menken escolhe a abstração e o expressionismo, ao direcionar sua câmera para pequenos objetos e acontecimentos em busca de efeitos puramente visuais: chuva, folhas de árvore, a lua (*Notebook*, 1963), flores (*Glimpse of the garden*, 1957), a cidade (*Go go go*, 1962-64), lâmpadas e luminárias (*Lights*, 1964-1966). Ao apostar no dinamismo e lirismo da vida cotidiana munida de sua câmera 16mm, ela logo conquistou um séquito de admiradores, entre eles Jonas Mekas, Michael Snow, Andy Warhol e o próprio Brakhage, passando a ser considerada como “mãe” do cinema *avant-garde*.

Iniciada na pintura, ela trabalha texturas e efeitos visuais obtidos por meio da exploração da luz e do movimento. Sua obra foi frequentemente caracterizada como feminina pela crítica. Arriscamos dizer que isso se deve tanto aos motivos que escolhia, tradicionalmente associados ao feminino (flores, objetos caseiros, pequenos acontecimentos) quanto pelo modo como inscrevia as imagens com seu corpo, num

“cinema somático”⁸⁸ – algo da mão que empunhava a Bolex inscrevia-se nas imagens, o movimento corporal compunha as sequências, borravam as cores, conferiam uma vibração própria a cada fotograma. Assim, sua presença é sensível no filme – de relance, há seu reflexo na vidraça em *Go go go* (fig. 06-07) –, seu olhar é construído como efeito dessa presença, um olhar subjetivo, instável, mutante. Há semelhanças entre os cinemas de Menken e do lituano Jonas Mekas. Um estrangeiro e uma mulher, como antes um louco, guardam algo em comum – inadequados, deslocados, à margem, eles parecem mais propensos a inventar novas formas de expressão, segundo outros ritmos e linguagens, outros modos de criação.



Fig. 06-07. O corpo se inscreve na imagem. *Go go go* (Marie Menken, 1962-64)

A partir dos anos 1960 e 1970, nos EUA, filmes experimentais e de vanguarda – na linhagem de Deren e Menken – passam a ser valorizados como importantes *locus* de discussão da questão feminina, uma vez que oferecem “um modelo por meio do qual a mulher pode cruzar os limites da linguagem e da forma (falocêntrica) tradicionais”⁸⁹. Liberdade e liberação eram palavras de ordem que finalmente se dirigiam aos modos de fazer cinema. “Qualquer estratégia revolucionária”, escreve Claire Johnston em 1973, “precisa desafiar a representação da realidade, não é suficiente discutir a opressão das mulheres no texto fílmico, a linguagem do cinema, a representação da realidade precisa ser interrogada”⁹⁰. O “contracinema” deve, assim, exigir do espectador um outro tipo de engajamento, a partir de um questionamento constante dos meios de expressão cinematográficos e até

⁸⁸ A expressão surge em SITNEY. *Eyes upside down. Visionary filmmakers and the heritage of Emerson*. New York: Oxford University Press, 2008, p. 21-47.

⁸⁹ Apud KAPLAN. *A mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*, p. 138.

⁹⁰ JOHNSTON. Women’s cinema as counter-cinema. In: KAPLAN. *Feminism and Film*, p. 30 (tradução nossa).

mesmo de seu próprio pensamento, de sua própria capacidade de pensar. Ele permite, assim, tanto ao sujeito que filma quanto ao espectador, uma maior liberdade na vazão das experiências, sensações e pensamentos, por investir em perturbações na ordem das coisas vistas e ouvidas.

Cineastas como Marguerite Duras, Chantal Akerman, Vera Chytilová e Agnès Varda atraem, assim, a atenção da crítica, feminista ou não. Um dos filmes mais comentados da época (e até hoje) é *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975). Nele, acompanhamos três dias na vida de uma mulher, viúva, mãe de um adolescente, que se prostitui todas as tardes para sustento da reduzida família. Receber os clientes é uma tarefa entre tantas – fazer a cama, passar o café, engraxar o sapato do filho, tomar banho, preparar o jantar. O tempo distende-se (e muito, o longa-metragem tem 200 minutos) para apreender a duração de cada gesto, numa descrição minuciosa, quase obsessiva. A repetição dos gestos e dos dias gera um acúmulo, um excesso, que leva o espectador a estabelecer outra relação com o filme, bem distante, de fato, do “princípio do prazer”.



Fig. 08. Gestos diários de uma mulher. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975)

Para Teresa de Lauretis, o filme se endereça ao espectador como feminino, não apenas porque “são as ações, os gestos, o corpo e o olhar de uma mulher que definem o campo de visão, a temporalidade e o ritmo da percepção, o horizonte de sentido disponível para o espectador”⁹¹ mas porque define “todos os pontos de identificação (com a personagem, a imagem, a câmera) como feminino, ou feminista”⁹². Novamente, a teórica ressalta a importância de pensar os espaços fora-de-campo, os pólos de produção e recepção do que é visto no quadro – a câmera enquanto ponto ao redor do qual se organiza a equipe e a imagem endereçada ao espectador – para formular um pensamento sobre o feminino no cinema. Em *Jeanne*, a câmera é posicionada de modo frontal e horizontal, sempre na altura do olhar (um pouco mais baixa, considerando a altura da diretora – eis o corpo como medida da técnica). Não há *plongés*, *contra-plongés*, *close-ups*, a distância da câmera em relação ao que filma nunca é elidida, o quadro é composto com o mesmo rigor e precisão que identificamos nos gestos da protagonista ao cozinhar, limpar e cozer. Em entrevista, Akerman declara que seu filme abre espaço

a coisas que nunca, ou quase nunca, foram mostradas daquela forma, como os gestos diários de uma mulher. São os mais baixos, na hierarquia das imagens cinematográficas. Porém mais do que pelo conteúdo, é pelo estilo. Se você escolhe mostrar os gestos de uma mulher tão precisamente, é porque você os ama. De algum modo você reconhece aqueles gestos que foram sempre negados e ignorados. Eu acho que o verdadeiro problema com os filmes de mulheres em geral não tem nada a ver com o conteúdo. É que dificilmente qualquer mulher tem confiança suficiente pra levar a cabo seus sentimentos. Em vez disso, o conteúdo é o mais simples e óbvio. Elas lidam com ele, e se esquecem de olhar para modos formais para expressar o que são e o que querem, seus ritmos próprios, suas formas próprias de olhar as coisas (...) Então esta é a outra razão pela qual acho que é um filme feminista – não apenas pelo que ele diz, mas o que ele mostra e como ele mostra⁹³.

Da declaração da diretora, retemos alguns aspectos que parecem importantes: em primeiro lugar, trata-se não apenas da escolha temática – o que dizer – mas de um compromisso formal – o que mostrar e como mostrar. Em segundo lugar, é preciso um engajamento afetivo com sua própria experiência, “suas formas e ritmos próprios”, em suma, com o modo como se vivencia, sempre de modo bem particular,

⁹¹ LAURETIS. *Figures of resistance. Essays in feminist theory*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press Chicago, 2007, p. 30.

⁹² LAURETIS. *Figures of resistance*, p. 32.

⁹³ LAURETIS. *Figures of resistance. Essays in feminist theory*, p. 32.

a condição feminina. Somente assim o conteúdo poderá ser investido de uma perspectiva, que por sua vez cria um campo de sentido que pode vir a afetar a experiência do espectador com o filme.

Na obra de Akerman, esta necessidade de se manter fiel a algo da experiência subjetiva se expressa por meio de diferentes recursos, entre eles, o de se colocar em cena. Desde o começo de sua carreira, ela frequentemente assume o lugar de diretora e personagem. Em seu primeiro filme, *Saute ma ville* (1968), realizado quando tinha apenas 18 anos, já se nota o procedimento. O filme tem início com o plano de um edifício em *contra-plongé*, vemos uma menina chegar, checar o correio, subir as escadas, impaciente com a demora do elevador. Enquanto ela sobe as escadas, vemos linhas verticais em movimento, num plano detalhe da porta do elevador (portas, bem como vários outros elementos da casa, também irão se repetir em seus próximos filmes). Ouvimos sua voz, ela canta, há uma certa tensão na forma com que ela vai aumentando o tom e o ritmo. Em seguida, vemos Chantal adentrar um pequeno apartamento, mas, antes disso, nos é revelado um segredo atrás da porta – fixado abaixo de uma foto, uma folha de papel traz, escrita à mão, a expressão "*C'est moi!*" (fig. 09).



Fig. 09. O segredo atrás da porta. *Saute ma ville* (Chantal Akerman, 1968)

Je, moi: ela começa a fazer filmes com pronomes em primeira pessoa e valendo-se de sua própria imagem. É assim que, em 1972, ela faz *La chambre*, curta composto por uma lenta repetição de panorâmicas no espaço de um quarto. Chantal está deitada na cama, morde uma maçã, vez desvia, vez dirige seu olhar à câmera. Mais uma vez, o quarto, a casa, é o que delimita o espaço filmico. Mais uma vez, tal espaço, é ela quem vem habitar. Em vários de seus filmes o procedimento de se colocar em cena se repete, como em *Je tu il elle* (1975), seu primeiro longa, *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée* (1971), *La chambre* (1972), *Aujourd'hui, dis-moi* (1982), *L'homme à la valise* (1983), *Family Business* (1984), *Lettre d'une cinéaste* (1984), *Portrait d'une Paresseuse* (1986), *Rue Mallet-Stevens* (1986) e *Chantal Akerman por Chantal Akerman* (1996).

Em 1976, ela realiza *News from home*. Da casa, agora, sabemos apenas o que dizem as cartas enviadas por sua mãe. Nesse filme epistolar, ela não filma o interior, mas as ruas de Nova Iorque, o "corpo da cidade", como acentua Gwendolyn Audrey Foster⁹⁴. Continua presente no filme – sua voz lê as cartas, inscrevendo no filme, novamente, um traço do corpo. No entanto, o ponto distintivo do filme é a forma como a diretora opta por apagar as referências autobiográficas: a voz some em meio aos ruídos da cidade, os planos são distanciados e mostram apenas pessoas quaisquer, sem qualquer tentativa de aproximação ou personalização do espaço filmado. Mesmo o idioma das cartas, escritas em francês no original, é traduzido para o inglês – poderíamos dizer que tal operação de despersonalização culmina no apagamento da língua materna. Há referências, no texto lido por Akerman em tom monocórdico, às constantes mudanças de endereço do destinatário das cartas – nem mesmo onde ela mora nos é dado saber, nenhuma imagem de sua casa, nenhum rastro de seus percursos diários. Só as palavras de sua mãe, lidas em idioma estrangeiro, reclamando da falta de notícias, até a voz ser encoberta uma outra vez pelos ruídos da rua, do metrô, dos carros. Há, portanto, um movimento no filme, ainda que sutil – a câmera é fixa, mas as imagens não, antes, os planos são constantemente atravessados por algo que os conforma, na justa medida em que os atravessa: o ritmo da cidade, os passos dos transeuntes, o fluxo do metrô e do trânsito de carros. Sobre esse filme, diz Foster:

⁹⁴ FOSTER. *Identity and memory. The films of Chantal Akerman*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2003, p. 5.

Por escrever sua vida através da inscrição de espaços urbanos e das palavras de outrem, Akerman localiza a subjetividade na interseção entre o público e o privado, articulando cinematograficamente, portanto, uma noção de subjetividade que é, a uma só vez, pós-estruturalista e, de alguma forma, localizada além dos paradigmas oferecidos pela teoria literária para entender o "self"⁹⁵.

Interessa bastante essa maneira como a diretora articula o público e o privado. Como vimos, os cruzamentos e tensões entre o que pertence a uma experiência feminina íntima e corporal – ciclos menstruais, por exemplo⁹⁶ – e o que pertence à esfera social, com suas normas de comportamento e conduta, ocupam boa parte das discussões acerca da mulher e suas formas de constituição subjetiva. Em Akerman, a inscrição da subjetividade nunca se dá de maneira a privilegiar a interioridade e obliterar o que age sobre o “eu”, de fora. Seu cinema prima pelas relações: com as outras pessoas que se postam diante da câmera, com os lugares filmados, com a história, com a memória, com as instituições, com o poder, mas também com o enquadramento, com a montagem, com a imagem, com o som, com o tempo, com a própria linguagem cinematográfica, enfim. A autora se firma como uma das mais importantes realizadoras para a elaboração de um pensamento sobre o gênero, justamente pelo modo como faz atravessar o *quadro* – o que está contido no campo – pelo *fluxo*, numa abertura para o exterior que indica um extra-campo (um espaço-*off*, para pensarmos com Lauretis), que, mesmo não contido no quadro, o conforma⁹⁷. Essa relação entre o que está dentro e o que permanece fora do quadro é preciosa para pensarmos como o cinema pode trabalhar formalmente algo da experiência do gênero, de maneira a não centralizá-la num “sujeito universal” feminino, mas antes, operando por descentralização ou desidentificação. Esperamos reter e retomar essa ideia no decorrer das análises.

A partir da década de 1970, nota-se um crescimento significativo na produção documentária, sobretudo nos EUA, no Canadá e na Inglaterra. Impulsionadas pelas inovações técnicas, como os microfones portáteis e as câmeras mais leves, que facilitavam a produção, cineastas passam a integrar coletivos e cooperativas (como o

⁹⁵ FOSTER. *Identity and memory*, p. 5 (tradução e grifo nossos).

⁹⁶ Toda a primeira parte de *Je tu il elle* mostra Chantal trancada no quarto, a escrever cartas e comer açúcar. A certa altura, ouvimos sua voz dizer: “Sei que estou aqui há 28 dias”. A cada 28 dias, o corpo sangra – a mulher sente o tempo no corpo. Cabe dizer que a menstruação, fenômeno especificamente feminino, é raramente mencionada ou figurada no cinema, mesmo aquele realizado por mulheres, diferente do que acontece com a gestação, tema recorrente, que também inscreve no corpo algo da ordem da duração.

⁹⁷ A esse respeito, conferir ISHAGPOUR, Youssef. O fluxo e o quadro. *Devires – cinema e humanidades*. Belo Horizonte, v. 7, n.1, p.24-35, Jan/Jun 2010.

Newsreel, em Nova Iorque e em São Francisco ou a London Women's Film Co- na Inglaterra) para trabalhar como documentaristas, buscando realizar filmes que pudessem expressar as agruras da condição feminina na vida em sociedade.⁹⁸ É assim que, em 1971, um coletivo de mulheres realiza *The Woman's Film*, uma coletânea de entrevistas, depoimentos e cenas da vida cotidiana, com mulheres de várias raças, idades, classes. Filmar “mulheres reais” com seus “problemas reais” era uma grande novidade na época e o movimento feminista (então em sua “segunda onda”) viu no cinema uma importante ferramenta de luta e conscientização.

Os filmes realizados por mulheres neste período, nos Estados Unidos, chamaram atenção da crítica. O *Robert Flaherty Film Seminar*, importante núcleo de discussão e debate da produção documentária independente em Nova Iorque, exibiu algumas obras de autoria feminina: em 1970, *Woo Who? May Wilson* (Amalie Rothschild, 1969) e *I am Somebody* (Madeline Anderson, 1970), no ano seguinte *Growing up female: as six become one* (Jim Klein e Julia Reichert, 1971) e *The center* (Amalie Rothschild, sem data)⁹⁹. Dessas exibições, toma vulto um debate sobre a limitada distribuição e exibição dos filmes realizados por mulheres, debate que culminou no surgimento dos primeiros festivais dedicados ao “cinema de mulheres” ou *Women Film* (em Nova Iorque e em Edimburgo, ambos em 1972), e na criação de distribuidoras dedicadas aos filmes feministas (entre elas, a Woman Make Movies, que torna-se a principal distribuidora de filmes feministas, em atividade até hoje).

Os documentários desse período reúnem filmes com explícita orientação política de esquerda e inclinação sociológica, como é o caso de *The Woman's Film* entre outros filmes do Newsreel, e filmes mais subjetivos, individuais, que particularizam a abordagem da experiência feminina com personagens singulares como é o caso de *Janie's Janie* (Geri Ashur, 1971), *Three lives* (Kate Millet, 1971) e *Joyce at 34* (Joyce Chopra, 1972), um dos primeiros documentários autobiográficos com direção feminina. Joyce, a diretora e personagem-título, filma a si própria aos 34 anos, quando engravida e torna-se mãe. Valendo-se da voz-over, ela comenta suas transformações físicas e psicológicas, os sentimentos ambíguos em relação a sua nova condição, as dificuldades em conciliar carreira e maternidade, as alterações na dinâmica familiar, sobretudo na relação com o marido e com sua mãe (aos 34 anos, assisti a este filme sozinha numa cabine da Tulane University, em 2014. Meu

⁹⁸ AUMONT. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus Editora, 2006, p. 121.

⁹⁹ ATIKON, Ian. *Encyclopedia of the documentary film*. London, New York: Routledge, 2005, p. 392.

primeiro filho nascera há pouco mais de um ano. Joyce sou eu, pensava, aos arrepios. As questões, quarenta anos mais tarde, continuavam as mesmas).

Seja por via sociológica ou subjetiva, os documentários do período, sobretudo aqueles realizados nos Estados Unidos, primavam por um realismo que não deixou de receber críticas. A excessiva preocupação com temas e conteúdos, a despeito de investimentos mais contundentes em novas formas de fazer e mostrar foi vista como um fator limitador, que não dava conta de enfrentar o fetichismo e o *voyeurismo* do sistema patriarcal, como fazia o cinema experimental das pioneiras Maya Deren ou Marie Menken, por exemplo. Como aponta Alexandra Juhasz,

a palavra “ingênuo” acompanhava regularmente a crítica dos documentários feministas que filmavam mulheres reais falando de suas vidas e de seus problemas em tempo real. “Ingênuo” significava “se soubessem mais, não fariam isso”. “Elas”, no caso, são cineastas de cor, gente pobre, com menos estudos, algumas mulheres. “Elas” usam o realismo de forma ingênua. A crítica de seu trabalho normalmente vem de acadêmicos, com frequência mulheres, estudadas e de classe média alta, que normalmente se consideravam políticas¹⁰⁰.

Para Juhasz, a crítica não atentou o suficiente para o realismo “ingênuo”: ao analisar *Janie’s Janie*, por exemplo, ela ressalta que os recursos do documentário, aparentemente simples (o registro direto de suas ações “reais” como cuidar da casa ou cozinhar, e os depoimentos sobre suas dores cotidianas provocadas, sobretudo, por suas relações com o marido e com o pai), colocam em ação um “argumento político radical”: a auto-consciência das mulheres como primeiro passo em direção à construção de uma identidade coletiva feminista e à ação política¹⁰¹. Tratava-se, como aponta Júlia Lesage, “de reivindicar um conhecimento previamente inarticulado, de revelar esse conhecimento como político (ou seja, como forma de começar a mudar as relações de poder) e de entender que o poder deste conhecimento emanava de seu caráter coletivo”¹⁰². A conclusão de Juhasz interessa:

¹⁰⁰ JUHASZ. Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: la política del documental realista feminista. In: MAYER; OROZ (orgs.). *Lo personal es político: feminismo y documental*. Navarra: INAAC, Gobierno de Navarra, 2011, p. 150 (tradução nossa).

¹⁰¹ JUHASZ. Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: la política del documental realista feminista, p. 154.

¹⁰² LESAGE apud JUHASZ. Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: la política del documental realista feminista, p. 155 (tradução nossa).

Criar imagens de identidades sub-representadas é simplesmente isto: criar imagens (...) Um plano fixo de uma mulher não estabelece necessariamente uma identidade essencial, especialmente se ela fala (ou descreve) diante da câmera a ambiguidade que sente em relação a sua identidade. Posto que boa parte dos movimentos audiovisuais feministas – e de outras identidades – relaciona-se especificamente à construção de nossa própria identidade em uma sociedade que normalmente já cuida de determinar uma às minorias; a maior parte das produções audiovisuais realistas das minorias acaba por mostrar pessoas que refletem sobre o significado, a reinterpretação e a importância de sua própria identidade¹⁰³.

O que está implicado na defesa do realismo empreendida por Juhasz é um debate que se provou central na comunidade feminista, entre a eficácia política obtida pela aplicação de códigos realistas e a necessidade de desconstruir tais códigos, em busca de uma contra-linguagem cinematográfica que pudesse resistir às estruturas erigidas pela tradição notadamente masculina do cinema clássico, como defende Johnston. Grosso modo, o debate aponta duas vertentes do “cinema de mulheres”. Uma primeira, dedicada a inovar os conteúdos, caracterizada pelo realismo e pelo ativismo, com forte inclinação sociológica, busca produzir imagens produtivas e pró-ativas de mulheres, devolvendo a elas o direito à auto-expressão, como forma de combater a opressão feminina, num discurso coeso de denúncia e resistência. Entrevistas (os chamados “talking heads”) e observação são os principais recursos dessa produção, bem próxima da tradição do cinema direto.

Uma segunda vertente investe nas intervenções formais, nas subversões narrativas, na experimentação com a linguagem para desconstruir os códigos e convenções que, de dentro dos filmes, colocam em operação as ideologias que violentam simbolicamente a mulher. No cinema de Marguerite Duras, Chantal Akerman, Vera Chytilová e Agnès Varda, para citar alguns dos principais nomes, procedimentos de “desnaturalização”, já explorados por autores do cinema moderno, voltam-se especificamente para questões de gênero. A montagem torna-se menos transparente (pelos cortes descontínuos ou planos de maior duração), os gestos e falas tornam-se performáticos (como em *Daisies*, de Chytilová, realizado em 1966), mesclam-se recursos ficcionais e documentários (como em *Daughter Rite*, filme de Michelle Citron, de 1980; ou *Documenteur*, de Agnès Varda, de 1981), e a própria narrativa se desestabiliza, perde a fluidez, investe em efeitos de estranhamento e

¹⁰³ JUHASZ. Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: la política del documental realista feminista, p. 164 (tradução nossa).

rarefação (“nada acontece neste filme”, diria o espectador, perdido diante de um filme de Akerman ou Duras, por exemplo).

Esquemáticamente, em ambos os casos, entram em jogo estratégias de representação e de resistência aos padrões: no primeiro, o objetivo é gerar efeitos inclusivos, para que novos sujeitos possam se auto-representar, falar e agir por si próprios, da forma mais direta possível, evitando que sua palavra e sua imagem sejam distorcidas ou manipuladas; no segundo, trata-se de colocar em crise a própria noção de representação, questionar os códigos que lhes servem de aparato, por a descoberto as ideologias e as tecnologias que produzem o gênero e intervir deliberadamente na matéria fílmica, para tornar visível sua construção (segundo estratégias bem distintas, que separam a chave experimental do cinema de Menken ou Deren da chave moderna do cinema de Akerman ou de Duras).

No primeiro caso, trata-se de alterar o discurso, fazer surgir novos conteúdos para questionar as formas, no segundo, de tomar consciência das formas para problematizar os conteúdos, desconstruindo rigorosamente os discursos. Em última instância, nos dois casos o que se quer é transformar e questionar o “real”: enquanto o primeiro adota uma atitude afirmativa ao defender que um outro real é possível, o segundo questiona e desestabiliza a possibilidade mesma de representação do real (e com ele, do próprio gênero), numa atitude negativa (embora produtiva), como postula Kristeva: “uma prática feminista só pode ser negativa, estranhar o que já existe de modo a poder dizer ‘não é isto’ e ‘ainda não é isto’. Em ‘mulher’ vejo algo não-representável, algo não-dito, algo além de nomenclaturas e ideologias”¹⁰⁴.

Marguerite Duras é uma das autoras que explora com notável frequência o não-visível e o inaudito (“as mãos negativas”, é o título de um de seus filmes). Mesmo sua obra literária é marcada por uma certa “produtividade do não”: “escrever é também não falar, é calar-se”, ela escreve. E ainda, sobre o próprio ofício: “Escrever. / Não posso. / Ninguém pode. / É preciso dizer: não se pode. / E se escreve”¹⁰⁵. Um certo “espaço negativo” surge como fator determinante na criação. Se há algo de feminino neste gesto, na esteira de Kristeva, este algo aponta para o que não se pode dizer ou determinar, para além de qualquer “natureza” ou “essência”.

¹⁰⁴ KRISTEVA. Woman can never be defined. In: MARKS; COURTIVRON (orgs). New French Feminisms: an anthology. Brighton: Harvester Press, 1981, p. 137. No original: “A feminist practice can only be negative, at odds with what already exists so that we may say ‘that’s not it’ and ‘that’s still not it’. In ‘woman’ I see something that cannot be represented, something that is not said, something beyond nomenclatures and ideologies” (tradução nossa).

¹⁰⁵ DURAS. *Escrever*. São Paulo: Rocco, 1994, p. 47.

Definido por indefinição, o feminino pode, enfim, se libertar das ideologias que tentam aprisioná-lo em categorias fixas, de acordo com certas características e padrões de comportamento. No cinema, seria preciso, portanto, encontrar saídas formais que permitissem expressar essa maneira de “criar com o não”, como quem diz: não posso. E filma.

Tomemos, como exemplo, o modo como o silêncio em *Nathalie Granger* (1972) subverte os usos convencionais do som no cinema. Normalmente, o espaço sonoro dos filmes é preenchido sem brechas, seja com narração, diálogos ou trilha sonora. Ao preencher esse espaço apenas com a ausência de som e de sentido – visto que as falas, quando acontecem, descolam-se de uma narrativa fortemente esquematizada, tornam-se singulares, enunciações quase independentes, performances verbais – o filme opera

uma estratégia feminina que se contrapõe ao ímpeto masculino pela articulação, a análise, a dissecação; Duras mostra, de maneira cabal, como uma crise pode ser superada sem palavras que, devido à cultura falocêntrica, somente admitiriam ações e conclusões que obedecessem ao estilo masculino¹⁰⁶.

Uma cena, para tornar mais clara a ideia: à certa altura, as duas mulheres (Jeanne Moureau e Lucia Bosè) recebem a visita de um vendedor de máquina de lavar (Gerard Depardieu). A situação seria banal, corriqueira, não fosse o modo como é encenada, que instaura estranhamento e desconforto imediatos. A entrada de Depardieu é rodeada de suspense, ouve-se o som de seus passos (os passos femininos são sempre silenciosos no filme), ele entra pela porta, sorri para as duas mulheres que permanecem caladas, imóveis, sentadas no sofá, olhando-o fixamente. Elas sugerem que ele se sente, ele o faz e dá início ao seu discurso, todo tomado por jargões de venda, como convém a um comerciante. Porém, falta a Depardieu desenvoltura e persuasão, bem como falta às duas o suposto interesse pelo consumo, tão frequentemente associado às mulheres. De um lado a outro, a conversa é mal-sucedida, truncada, estranha. Depardieu praticamente monologa, gaguejante, diante das duas mulheres em silêncio, olhos fixos, expressão séria e impassível. A montagem trabalha por planos e contra-planos, mas há um desequilíbrio entre cada um deles: Depardieu é filmado de perto, em planos mais fechados (fig. 10), as mulheres permanecem mais distantes, em plano mais aberto (fig. 11). Ele encontra-se acuado,

¹⁰⁶ KAPLAN. *A mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*, p. 138.

no quadro e na cena, as mulheres permanecem imóveis, inatingíveis, uma delas nada diz, outra repete a negativa: “você não é um comerciante”. “Sou sim”, insiste Depardieu, “eis meu documento”, e continua a falar da máquina, cada vez com menos convicção, mais perturbado pelo silêncio de esfinge das mulheres, pelo escrutínio do olhar delas sobre ele, até finalmente abandonar a cena e a casa.



Fig. 10-11: O plano e o contraplano. *Nathalie Granger* (Marguerite Duras, 1972)

Nathalie Granger trabalha a todo instante a relação entre o dentro e o fora, numa experiência do limiar. As personagens estão quase todo o tempo dentro de casa, mas olham com frequência pela janela (fig. 11), para o jardim, para o vazio. É este trabalho que parece inscrever, no filme, algo da experiência feminina afinado com

pensamentos como o de Kristeva. Na tensão entre o que está e o que não-está, o que pertence e o que não pertence, o que é e o que não é, as duas personagens principais não se deixam decifrar, num enfrentamento mudo dos modos de representação feminina. A espectadora já não se identifica com elas, o espectador masculino já não pode desejá-las. Até o vendedor já não é um vendedor: trata-se de desidentificar as personagens.

Desidentificar não corresponde, contudo, a um apagamento dos traços que localizam os sujeitos: ainda temos, no plano, um homem, e no contraplano, duas mulheres. Resta na cena a tensão entre os opostos, ela de fato, se constrói sobre essa tensão ou polarização. Desidentificar não é o mesmo que apagar, antes, o que se sugere é que as identidades ainda possam ser lidas, mesmo em chave negativa: “não é isto...” e “ainda não é isto”. Algo como *ler o campo não pelo que ele inclui, mas a partir do que não está nele*: a partir de um *extracampo*.

Duras convoca o extracampo em seu trabalho com o silêncio e na relação que estabelece entre o dentro e o fora, figurados pelos espaços em cena: a casa, o exterior. Akerman também parece primar por essa relação entre o quadro (o campo) e o fluxo (o extracampo). Ao indicar um espaço que permanece ao mesmo tempo fora de campo (ou no extracampo) e em estreita relação com ele (como um fluxo que atravessa o quadro, de fora), filmes como o de Duras ou de Akerman parecem trabalhar de modo a expressar *formalmente* algo dessa tensão entre o que pertence ao gênero e o que o excede. Mas não é preciso, necessariamente, optar pelo radicalismo formal que notamos nas duas diretoras para sugerir essa relação entre o excessivo e o contido. Tomemos um contra-exemplo: um filme bem simples, de apenas 8 minutos, realizado por Agnès Varda, que em seu título já indica seu propósito: *Resposta de mulheres (Réponse de femmes, 1975)*.

O filme, contemporâneo de *Jeanne Dielman...* e *Nathalie Granger*, não opta pelo silêncio mas pela escuta de múltiplas vozes femininas. Na primeira cena, vemos a diretora segurando uma placa que anuncia: este é um “filme-planfeto”. O subtítulo torna o assunto ainda mais explícito: “nossos corpos, nosso sexo”. Há, portanto, uma focalização explícita na abordagem da experiência feminina a partir do corpo e da sexualidade. Por si só, essa escolha já torna evidente que não se trata de uma aposta na desconstrução radical: o corpo permanece como um *parti-pris*, como amparo das experiências. A cineasta reúne várias mulheres, de cores e idades diferentes, e coloca a questão: o que é ser mulher? “É nascer com um sexo feminino”, responde uma

mulher, em voz *over*, sobre a imagem de uma criança nua, ainda bebê, filmada de modo a deixar a vagina em primeiro plano. A seguir, uma jovem é filmada, nua, a dizer: “ser mulher é viver com um corpo feminino”. Entre nascer e viver, já se coloca um primeiro deslocamento, de algo naturalizado a algo processual: viver como mulher não é apenas vir ao mundo com um aparelho reprodutor feminino, mas adequar-se (ou inadequar-se) aos padrões construídos sobre o corpo. “Não sou um sexo, sou um corpo de mulher”, ouvimos, e na sequência ouvimos outra personagem dizer: “ser mulher é ter uma cabeça de mulher”. A câmera filma, em primeiro plano, vários rostos diferentes. O procedimento quer destacar que as mulheres, bem diferentes entre si, *se pensam*: não são apenas “pensadas” e “desejadas” pelos homens. O pensamento masculino é evidenciado com doses de ironia: “ser mulher é ser única, desejada, presente, misteriosa... com os caprichos e loucuras correspondentes”, “pois, sabemos, as mulheres são todas iguais!”, completa outra mulher, mais velha.



Fig. 12. “Eu, sim. Eu, não”. *Réponse de femmes* (Agnès Varda, 1975).

O curta é construído, assim, por vozes em mosaico: “já não suporto ser amada por misóginos”; “Sou única, ok, mas sou todas as mulheres”. Uma cartela coloca uma nova pergunta: “todas as mulheres querem ser mães?” “Eu, sim”, diz uma. “Eu, não”, diz outra. Entre o sim e o não, o “destino maternal” está na berlinda. “Me sinto bela,

plena, desejável”, diz uma mulher, nua, gestante. As vozes em *over* continuam montadas em sequência, conforme transcrições a seguir:

“Me dê um irmão ou uma irmã, diz a criança”, “dá-nos filhos, soldados, trabalhadores, cientistas, dá-nos as filhas, as cozinheiras, as trabalhadoras, as mães, diz a sociedade” [a voz é de um homem]; “por mim tudo bem, adoro as crianças”, “eu não ligo para a sociedade, mas terei meu filho”, “eu não”; “uma mulher que não conhece a maternidade não é mulher” [a voz é, novamente, de um homem]; “ora, e os homens que não conhecem a paternidade, não são homens? E Chevalier, e Einstein, e Mermoz, e Balzac, e Mozart?”; “com que direito decidem o que é ser ou não uma mulher?”; “e como ser mulher se torna uma opinião masculina?”; “os homens não nos dão o direito de envelhecer”; “se nosso sexo é o lugar do desejo, do amor e dos filhos, como o vivemos?”; “se nos mostramos nuas nesse filme não é para nos exibir, é para afirmar nosso desejo”; “volúpia não é voyeurismo”, “sexualidade não é *sex-shop*”, “amor não é chantagem”. “Falar de um corpo de mulher é viver uma enorme contradição”; “E que contradição! Por um lado nos dizem: esconda seu sexo, por outro nos dizem: exiba-o, você agrada, seu corpo vende! Podiam chegar num acordo...”

A contradição se torna ainda mais explícita por um procedimento simples: a inclusão de uma cartela com os dizeres “plano censurado”, onde veríamos uma vagina em *close*, e a posterior seleção de algumas peças publicitárias com imagens de mulheres nuas e atraentes, ao lado dos produtos anunciados. Com isso, a obra constrói uma crítica contundente à maneira como o corpo feminino torna-se, a um só tempo, objeto proibido e objeto de consumo. As vozes em mosaico continuam: “A cada vez que uma mulher é despida para vender algo, sou eu que sou despida, sou eu que sou exposta, sou eu que sou desprezada, sou eu que sou desejada, sou eu que sou criticada, sou eu que sou comprada, sou eu que pedem por telefone, eu que pagam com cheque ou à vista, eu que oferecem como mercadoria para o desejo masculino”, dizem todas as personagens, vez após vez. Uma voz masculina diz: “está bem, parem! Acabaremos por não mais desejá-las, vamos ver o que acontece!” E as mulheres respondem, uma a uma: “tenho amor suficiente por mim mesma, para que você me deseje sem o apelo das propagandas”; “arriscando desagradá-los e romper com alguns de vocês, senhores pais, maridos, amantes, patrões, amigos, companheiros, nós mulheres nos encarregamos de nossa revolução”, “e se vocês ainda precisam de uma mulher e de amor, são vocês que devem mudar os hábitos e alguns gostos”.

A conclusão do filme vem a seguir: “sou uma mulher, é preciso reinventar a mulher”; “então, é preciso reinventar o amor” diz a voz masculina. “De acordo”,

respondem as mulheres, em uníssono. Este uníssono derradeiro torna evidente que, embora cada mulher vivencie sua feminilidade de modo específico, algo permanece comum a todas. O comum se firma, assim, com as diferenças. A transcrição das frases, sob o risco da descrição excessiva, é necessária para explicitarmos o procedimento do filme de responder à pergunta inicial – o que é ser uma mulher? – por meio de procedimentos de desidentificação que, contudo, não desfazem o elo entre todas as personagens femininas. Se ele responde a pergunta, ou melhor, se ele filma mulheres e suas respostas à pergunta, não é apenas por afirmações, mas também por negação e contraste. Assim, o filme retém e dispersa, contém e transborda, afirma e nega um “ser mulher” universalizado e determinado pelo machismo e pelo capitalismo vigentes.

Embora a relação entre campo e extracampo não seja tão formalizada ou estilizada como nos filmes de Duras e Akerman, ela ainda se estabelece: o extracampo, neste filme, forma um conjunto de “respostas” disponíveis para a pergunta que o move, tensionando as “respostas das mulheres”, que estão em campo. Em via reversa, essas mesmas respostas oferecidas pelas personagens no campo forçam o “extracampo” – que pode ser representado pela voz masculina que as indaga – a considerar as reivindicações colocadas por elas. Haveria ainda um outro modo de relação com o extracampo, sugerido na breve cena de uma interdição: a tela negra substitui a imagem do sexo feminino em *close*. Em campo, a nota da censura sobre a tela negra remete ao fora de campo, à imagem proibida do sexo feminino. Com isso, Varda formaliza algo que já surgia nas respostas das mulheres: a censura que pesa sobre seus corpos e que age sobre suas constituições subjetivas.

O gênero é, como afirma Lauretis, não apenas efeito da representação mas algo que pode desestabilizar a própria representação. Nosso breve retrospecto assume o risco do esquematismo para expor maneiras diversas por meio das quais diferentes cineastas buscam ressaltar a dimensão excessiva do gênero, complexificando as formas como as mulheres surgem na tela, de maneira a evitar caracterizações estanques. No contraste entre os filmes que elaboram discursivamente tal dimensão excessiva, fazendo-a convergir para o campo pela escuta de mulheres com suas diferentes vivências e opiniões, e os filmes que fazem figurar o excesso na forma, pela valorização radical do extracampo e outras estratégias de *mise-en-scène*, resiste uma pergunta que não se responde facilmente, mas que ganha vulto e cresce em importância, na companhia das obras:

2.1. O que pode um filme?

Diante da evidente concentração de poder masculina, uma mulher a fazer filmes poderia ser algo como um ponto de resistência. Mesmo em sua face rara ou problemática, este cinema “menor” toma parte das reivindicações e das construções do gênero. A “tecnologia” também é feita de pequenas engrenagens, movimentos que implantam, no assombroso maquinário de nossas construções simbólicas e sociais, alguns desvios, discretas revoluções.

Apostar nos filmes, ainda que poucos, ainda que falhos, se interessar pelo que eles podem (e não apenas pelo que eles não alcançam) é particularmente necessário diante do cenário brasileiro, em que a concentração de poder parece ainda maior, quase a sufocar – ou tornar invisíveis – as iniciativas das poucas mulheres que tentam resistir a ela. Ao contrário do que ocorria nos EUA e Europa, durante as décadas de 1960 e 1970 a presença das mulheres nos *sets* de filmagem brasileiros, ao menos como diretoras, permaneceu tímida. E se os filmes europeus e americanos dirigidos por mulheres motivaram diversas análises, sob as mais variadas vertentes teóricas (da teoria social à psicanálise), no Brasil a produção das mulheres não surge acompanhada de uma crítica específica, interessada pelos aspectos de gênero presentes nas obras. Até hoje, poucas são as iniciativas voltadas para uma aproximação teórica consistente do trabalho das cineastas brasileiras, seja com perspectivas feministas ou não¹⁰⁷. Miranda Kate Shaw (2009), que em sua tese de doutorado analisa personagens femininas no cinema brasileiro pós-Retomada e inicia uma discussão sobre mulheres na direção, diagnostica justamente uma “negligência crítica” em relação as mulheres no cinema brasileiro. Segundo a pesquisadora, ao contrário da questão de classe, os problemas relacionados ao gênero são subestimados

¹⁰⁷ Na internet, é possível encontrar algumas iniciativas, como o site *Mulheres do Cinema Brasileiro* (<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/>). No domínio das pesquisas acadêmicas, um dos poucos trabalhos localizados é a dissertação de mestrado de Paula Alves, *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero* (2011). O trabalho, realizado no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais da Escola Nacional de Estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, dedica-se a analisar a participação das mulheres no mercado de trabalho cinematográfico, sobretudo em funções de destaque, como a direção e o roteiro. A autora, Paula Alves, é a diretora do *Femina – Festival Internacional de Cinema Feminino*, único festival brasileiro dedicado a questões de gênero, que acontece no Rio de Janeiro desde 2004. Encontramos, ainda, duas teses de doutorado defendidas recentemente que abordam o feminismo: SELEM, Maria Célia Orlato. *Políticas e Poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas*. Tese de doutorado em História. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2013; e VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura – cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese de Doutorado em História Cultural. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

ou simplesmente desconsiderados nos estudos do cinema brasileiro desde o Cinema Novo, o que impossibilita que as mulheres possam ser vistas e consideradas como uma “comunidade variada e complexa dentro de um contexto social mais amplo”¹⁰⁸.

Entre os raros esforços, há o livro *As musas da matinê* (1982), de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, que mapeia três décadas de cinema, de 1946, ano de lançamento do filme *O ébrio*, de Gilda de Abreu, até 1978. Dos 21 filmes dirigidos por mulheres no período, as autoras analisam 16. Os cinco que faltam não foram analisados ou porque as cópias eram inexistentes (*O mistério do dominó preto*, de Cléo de Verberena, 1930 e *Inconfidência Mineira*, de Carmem Santos, 1948) ou não-localizadas (*As testemunhas não condenam*, de Zélia Costa, 1962 e *A deusa de mármore*, de Rosângela Maldonado, 1978) ou estavam em condições tão precárias que impediram a projeção (*A noiva da noite*, Lenita Perroy, 1974).

Após descrever cada um dos filmes pelas sinopses, Munerato e Oliveira passam a uma análise das personagens femininas, buscando lançar foco sobre “a realidade do sexismo no cinema”. Como primeira observação, elas destacam o fato de que, das 70 personagens analisadas, 55 são apresentadas em relação explícita, ou sugerida, com personagens masculinas. Entre as quinze exceções, contam-se uma escrava, três empregadas domésticas, três crianças, duas adolescentes, duas velhas, uma prostituta, uma cafetina, uma moça e uma senhora – “discriminadas por sua faixa etária ou condição social, a essas mulheres não cabia qualquer tipo de relação estável”¹⁰⁹. Surpreendentemente, não houve mudanças significativas nesse padrão entre as décadas de 1940 e 1970, anos que viram crescer o debate feminista – Munerato e Oliveira destacam que, mesmo em 1970, quando as personagens femininas passam a ter relações eventuais com parceiros, não há espaço para a representação de mulheres sozinhas. Ou de mulheres entre elas, acrescentaríamos.

A maior parte das personagens não exercem atividade profissional ou, quando o fazem, não são caracterizadas em atividade na narrativa. Com decupada análise, embora exageradamente esquemática, as autoras identificam as personagens divididas entre ingênuas e sedutoras, numa abordagem focada nos jogos de representação da mulher. As sedutoras, quase sempre, são punidas. Além disso, nos diálogos, frequentemente cabe aos homens emitir opiniões, inclusive sobre as mulheres,

¹⁰⁸ SHAW. *The retomada and beyond: female narrative agency in Contemporary Brazilian Cinema (1997-2006)*. Tese de doutorado. Queen Mary, University of London, 2009, p. 237.

¹⁰⁹ MUNERATO; OLIVEIRA. *As musas da matinê*, p. 51.

enquanto o inverso nunca ocorre. As mulheres falam de si, criticam a si próprias, mas não falam dos homens. As autoras também observam que crianças, bonecas, brinquedos e espelhos são elementos recorrentes. O espelho, particularmente explorado após 1970, muitas vezes é recurso utilizado para sustentar os monólogos das mulheres (a exceção é o monólogo de Gilberto, em *O ébrio*, quando os homens eram ainda detentores praticamente exclusivos da palavra).

A conclusão do livro não foge muito ao que lemos ainda hoje, nas críticas feministas às representações da mulher no cinema: o modo como a beleza e a juventude são valorizadas, em detrimento da inteligência e da experiência; a condição de classe das mulheres retratadas, quase todas com empregada em casa, ocupadas apenas em manterem-se atraentes; a maneira como vivenciam a maternidade, por vezes alienadas dos próprios filhos; os papéis que assumem na trama, ora como ingênuas, ora como fatais. Há semelhanças com os temas e tratamentos dado à mulher nos filmes clássicos dirigidos por Alice Guy e Lois Weber, e mesmo Dorothy Arzner, sobretudo no que diz respeito a esse modo de colocar a mulher sempre em relação, ou subordinada, a um homem.

Ao passo que em países como Estados Unidos, França e Inglaterra a discussão dos direitos das mulheres e sua relação com o cinema cresciam em número e relevância, o mesmo não acontecia no Brasil. Por aqui, o movimento feminista era privilégio de mulheres brancas, educadas, com recursos suficientes para dedicar seu tempo à causa (e não ao trabalho nas fábricas e nos lares). Em meio a uma maioria pobre e desassistida, as brasileiras continuavam trabalhando em péssimas condições, sendo violentadas em casa pelos maridos, exercendo sua dupla jornada, e raras tiveram a chance ou os recursos para lutar por emancipação. O auge do movimento feminista em sua segunda onda, durante os anos 1970, no Brasil coincidiu com o auge da repressão pela ditadura militar, o que por um lado estimulou a organização de movimentos de resistência, mas por outro dificultou e muito, a propagação de ideais libertários e revolucionários. O aparelho violento e repressivo do estado reprimiu não apenas rebeliões mas as possibilidades mesmas de invenção de novas formas de viver, novos modos de organização social, novos meios de expressão.

Durante os anos 1960 temos notícia de apenas um longa-metragem dirigido por mulher: *As testemunhas não condenam*, de Zélia Costa, lançado em 1962. Zélia trabalhava como assistente de direção, continuísta e montadora, é dela a montagem de *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962). Pouco se sabe sobre seu filme, a não ser que se

passava num estúdio de TV e descrevia a ação de um júri, como informa o Diário de Notícias de 12 de dezembro de 1962 e que por duas vezes foi censurado¹¹⁰. Não resta cópia disponível do filme.

No grupo do Cinema Novo, então efervescente de ideais e filmes, não havia mulheres¹¹¹. A única a conseguir alguma inserção entre os diretores cinemanovistas foi Helena Solberg, que em 1966 realiza o curta-metragem *A entrevista*, com apoio de Glauber Rocha para obtenção de recursos. O filme traz à tona questões relacionadas ao sexo, ao trabalho, ao casamento e à política, por meio de depoimentos de jovens de classe média alta do Rio de Janeiro. Imagem e som são colocados em contraste: vemos uma noiva se vestir para seu casamento, enquanto as entrevistadas se “despem”, confessando medos e angústias relacionadas ao papel social reservado a elas, de esposa, mãe, noiva virgem, mulher recatada. A única que concordou em aparecer foi a própria noiva, Glória Solberg, cunhada da diretora. É dela a única entrevista em direto. Os anos 1960 não estavam, afinal, tão distantes daquele Brasil do início de século, quando as mulheres temiam pela sua boa reputação, recusando se identificar.

Com uso inventivo dos recursos cinematográficos (e colaborações de Mário Carneiro na fotografia e Rogério Sganzerla na montagem), Solberg constrói uma crítica contundente aos padrões sociais, não apenas no que diz respeito ao gênero mas também no que se refere à classe. Em lugar de filmar o “outro” – gesto tão comum no documentário – ela inova ao ir de encontro às “próximas”, jovens que, como ela, pertenciam à classe privilegiada, vinham de boas famílias, tiveram acesso a boas escolas. Isso confere ao filme uma dimensão reflexiva, visto que as condições de vida daquelas mulheres eram bem parecidas com as da diretora¹¹². Ela não deixa, porém, de tomar distância, sobretudo pelo modo como encerra o filme, com o registro fotográfico da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, quando uma parcela da

¹¹⁰ Informações obtidas no site da Cinemateca Brasileira: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=014597&format=detailed.pft>. Última visita em 11 de fevereiro de 2015.

¹¹¹ Em carta a Saraceni por ocasião de sua visita à Cuba, Glauber Rocha declara sua admiração pelos “jovens, machos, raçudos”, que estavam a frente da revolução e do cinema locais. “A ausência de mulheres no métier cinematográfico estava naturalizada”, como aponta Ana Maria Veiga em sua tese de doutorado. A autora cita o próprio Saraceni, que declara, sobre o “cinema de autor”, que “hoje em dia os espectadores vão ao cinema não mais para se divertir, não mais para esquecer suas mágoas, e sim para ouvir a voz de um homem”. In: VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura – cruzamentos, fugas, especificidades*, p. 100-101.

¹¹² Ela faz o filme após ter seu primeiro filho e se dedicar exclusivamente às tarefas de mãe e dona de casa. Cf. TAVARES, M. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: É tudo verdade. Festival Internacional de documentários, 2014, p. 27.

classe média saiu às ruas em defesa da deposição do então presidente João Goulart, contra a “ameaça comunista”. O que se seguiu, sabemos, foram vinte anos de ditadura militar e milhares de mortes e desaparecimentos. Ao incluir o material aparentemente heterogêneo no filme, a diretora associa a classe retratada ao golpe militar, procedimento que deixa claro, se ainda restavam dúvidas, seu posicionamento político e crítico em relação ao universo que filma.

Solberg, contudo, permaneceu pouco tempo no Brasil. Como muitos artistas e intelectuais da época, buscou exílio em terras estrangeiras para escapar da intensa repressão do governo militar. Foi para os Estados Unidos e lá consolidou sua carreira como a principal documentarista brasileira em atividade nos anos 1970. Muitos de seus filmes do período provam-se comprometidos em pensar a realidade latino-americana, para além dos limites nacionais. Em 1971, fundou o International Woman’s Film Project, ao lado de Melanie Maholick, Roberta Haber e Lorraine Gray¹¹³. O primeiro trabalho do grupo é o documentário *The emerging woman* (1975), que percorre 170 anos de história do movimento feminista nos EUA (1800-1974) em 300 imagens fixas, entre fotografias, ilustrações e gravuras, além de trechos de cinejornais e filmes antigos. Na banda sonora, várias vozes interpretam cartas, diários, manifestos, trechos de livros relacionados ao tema.

É um filme com propósito claro e dedicatória: “à memória das mulheres dos últimos 200 anos, cuja luta tornou possível a ‘nova mulher’”¹¹⁴. O roteiro ampara-se numa pesquisa de fôlego, que recupera nomes importantes para o feminismo americano. Por exemplo, Harriet Tubman, uma escrava que após fugir do cativeiro, voltou ao país treze vezes para guiar dezenas de escravos para a liberdade. Tubman foi a primeira mulher a liderar uma expedição armada na guerra civil americana, tendo comandado um ataque que liberou mais de setecentos escravos¹¹⁵. Ou as irmãs Sarah e Angelina Grimke, consideradas as primeiras mulheres americanas a advogarem publicamente pela abolição dos escravos e pela emancipação das

¹¹³ Coletivos audiovisuais são um dos principais modos de produção audiovisual por mulheres, de acordo com Julia Lesage. A autora aponta que os coletivos permitem partilha de conhecimentos e habilidades, organização de trabalho não-hierárquica e realização colaborativa, além de divisão de custos, o que facilita a produção independente. Cf. LESAGE, Julia. Women Make Media: three modes of production. In: BURTON, Julianne (org.) *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990, p. 315-347.

¹¹⁴ No original em inglês: “To the memory of the women of the past 200 years, whose struggle made possible today’s emerging woman.”

¹¹⁵ Mais informações sobre a biografia de Tubman pode ser encontrada em <http://www.harriettubmanbiography.com>. Último acesso em 13 de fevereiro de 2015.

mulheres. As irmãs viajavam ao norte do país para denunciar os mau-tratos com os escravos no Sul, tendo sido diversas vezes ridicularizadas e censuradas, visto que na época as mulheres não tinham autorização para falar em público¹¹⁶. Entre outros nomes, são mencionados ainda Susan B. Anthony, presa em 1872 por votar numa eleição presidencial; Mary McLeod Bethune, educadora negra que lutou pela fundação de escolas destinadas a crianças afro-descendentes e Margareth Sanger, pioneira na luta por direitos a saúde da mulher.

Este é um filme de imagens fixas, com exceção das sequências de “bastidores”, que mostram as mulheres em pleno trabalho, o que cabia bem ao movimento feminista ocupado em desconstruir a imagem da dona de casa, confinada ao lar. Nos créditos iniciais, os nomes da equipe são sobrepostos à fotografia das quatro mulheres responsáveis pela obra sentadas ao redor de uma mesa. A brasileira Solberg assina a direção. Em seguida, vemos a equipe preparando os equipamentos, iluminando melhor uma ou outra fotografia, selecionando o material a ser utilizado no filme. Além de afirmar a realização cinematográfica com assinatura feminina, a sequência inicial insere o filme dentro de certa tradição dos *Women Film*, visto que filmar o trabalho feminino foi tarefa que muitas documentaristas da época tomaram para si, em filmes como *Harlan County, USA* (Barbara Kopple, 1976) e *Union Maids* (Julia Reichert e Jim Klein, 1976).

Sob ilustrações do início do século (fig. 13-14), ouvimos sobre a “linha reta na história de todas as mulheres” mencionada por Duras: o modo como, na divisão do trabalho, coube às mulheres o cuidado com a casa e com os filhos, “uma posição limitada e inferior na sociedade” que “acabou sendo aceita como natural e, logo, imutável”, informa a narração. De imagem em imagem, busca-se construir um discurso mobilizado, combativo, comprometido com o feminismo da época, que questiona a própria estrutura simbólica que sustenta a opressão feminina: “Dona de casa. Humanidade. Palavras, o que elas significam realmente? Família. Uma escrava doméstica.” A voz *over* ganha tons diversos como recurso que indica a mudança de registros: da narração à leitura de cartas e arquivos. Por vezes, entre as vozes

¹¹⁶ Cf. LERNER. *The Grimke Sisters From South Carolina: Pioneers for Women's Rights and Abolition*. New York: Schocken Books, 1971 e BIRNEY. *The Grimké Sisters*. Kessinger Publishing, LLC, 2004.

femininas surge uma masculina, que diz, por exemplo: “o marido e a mulher são um. E este um é o marido”.



Fig. 13-14. Dois séculos de servidão. *The emerging woman* (Helena Solberg, 1975)

Somos informados sobre as primeiras ações coletivas organizadas por mulheres, entre elas a organização de escolas femininas, a luta pelo controle de natalidade, a participação em greves trabalhistas e em movimentos de emancipação como o sufrágio e o abolicionismo. Interessa bastante o modo como o filme aborda a questão racial, tanto por lembrar feministas negras quanto por oferecer uma visada crítica do processo abolicionista. Obviamente, a realidade das negras americanas no século XVIII era bem distinta daquela vivida pelas feministas brancas de classe média do século XX. A divisão familiar era outra: escravas não eram protegidas pelos seus maridos, mas trabalhavam lado a lado com eles, precisavam ser tão fortes quanto eles. Na cultura africana, como explica a narração, a diferença de gênero não implicava o mesmo regime de opressão ocidental. Com a abolição, terras foram distribuídas entre escravos libertos, contudo, apenas homens tiveram direito a elas: assim, os homens brancos impuseram aos negros a divisão assimétrica dos poderes entre os gêneros.

Vale notar como a *voz-over* se comporta neste filme, pela modulação de vozes distintas, entre elas a da narradora, mais neutra; outras mais ficcionais, que encenam depoimentos e falas das mulheres de outrora; outras ainda com teor de documento, trechos de depoimentos gravados com algumas personagens e, finalmente, algumas inserções de vozes masculinas que pontuam momentos em que há expressão do ponto de vista da “maioria”. Se a camada imagética se apresenta como uma coleção de imagens, como um arquivo animado, a banda sonora é o que vai oferecer coesão e coerência a essa coleção, estabelecendo sentidos. Pela *voz over* – a um só tempo

“dentro” e “fora” do campo – não apenas o filme adquire mais fortemente um teor didático, como se estabelece uma relação entre esse espaço de dentro, representado pelo conjunto das imagens e documentos recuperados pelas realizadoras, e o espaço fora, em que se fazem ouvir diferentes timbres femininos.

Sugerimos que a *voz-over* não é apenas recurso informativo, ela vale em sua materialidade mesma, e ao se apresentar como conjunto de vozes, multiplicadas e singularizadas, ela indica uma *comunidade feminina* que, finalmente, sai do mutismo e passa a se expressar. Vale notar que, no documentário clássico, o narrador é predominantemente masculino: a voz da “autoridade” parece ganhar credibilidade quando associada ao homem. É essa autoridade que é subvertida pela narração feminina¹¹⁷. Para Mary Ann Doane, comprometida com uma abordagem feminista do cinema, “a voz parece se prestar como alternativa frente à imagem, como um meio potencialmente viável onde a mulher ‘pode fazer-se ouvir’”¹¹⁸. Contudo, ela coloca ressalvas, sobretudo no que diz respeito à ambiguidade que o feminismo tem de enfrentar, como discutimos desde o início. Tal ambiguidade, para Doane, se coloca justamente na relação com o corpo:

De um lado, existe o perigo de fundar uma política em uma conceituação do corpo, uma vez que o corpo tem sido sempre *O* terreno de opressão da mulher, assumido como a última e inegável garantia de uma diferença e de uma carência; mas de outra forma, existe também um benefício em potencial – é precisamente porque terreno principal de opressão que o corpo talvez precise ser o lugar onde a batalha deva ser travada¹¹⁹.

Vozes femininas, com seus timbres e tons específicos, também estão presentes em *The double day* (1975), bem como o didatismo, embora por meio de recursos distintos dos observados em *The emerging woman*. Em lugar do material de arquivo, realizam-se entrevistas com mulheres latino-americanas, ao lado do registro direto das ruas e das casas onde vivem essas mulheres. Filmado na América Latina, na Argentina, Bolívia, México e Venezuela, o filme se concentra nas relações de classe e de trabalho, claramente inspirado no feminismo marxista. Logo de saída, a narradora destaca o fato de que, em sociedades nativas, não-capitalistas, as famílias são organizadas mais horizontalmente, com mulheres responsáveis pelos processos

¹¹⁷ Cf. MAYER. *Cambiar el mundo, film a film*. In: MAYER; OROZ (orgs.). *Lo personal es político: feminismo y documental*, p. 14.

¹¹⁸ DOANE. *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*. In: XAVIER (org). *A experiência do cinema*, p. 474.

¹¹⁹ DOANE. *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*, p. 474, 475.

produtivos ao lado dos homens e mesmo das crianças. O foco, a princípio, é nas mulheres pobres, camponesas e operárias de países subdesenvolvidos. As falas das mulheres confirmam a tese central da fita: a de que as mulheres trabalham mais que os homens, visto que além de ajudar a prover o sustento da família ao lado dos maridos (e não raro sem eles), elas precisam cuidar da casa e dos filhos, numa verdadeira “dupla jornada” de trabalho (*the double day*). A certa altura, Solberg pergunta a um grupo de camponesas se a mulher vê o homem de modo diferente do que o homem vê a mulher. A resposta é sempre relacionada ao trabalho: “não, a única coisa que importa é se um homem sabe trabalhar, não importa se ele é feio ou bonito, mas se consegue sustentar sua família e o mesmo vale para a mulher que trabalha duro”, diz uma delas.

Para estas mulheres (como para tantas outras, hoje, neste vasto continente latinoamericano), as condições materiais de existência são determinantes para o modo como vivenciam sua experiência de gênero. Por exemplo, muitas falam sobre como obter trabalho é mais difícil para uma mulher do que para um homem e reiteram o quanto se sentem sobrecarregadas e infelizes ao terem de trabalhar fora e dentro de casa. “O trabalho doméstico realizado pelas mulheres em casa é parte do sistema de produção pois, se elas não fizessem o trabalho, os salários teriam de ser maiores, para garantir um nível mínimo de sobrevivência”, diz a intelectual entrevistada pela equipe. As diferenças de classe continuam a ser pontuadas, quando ela chama atenção para o fato de que isto é mais evidente nas famílias mais pobres, em que os gastos são minimizados justamente porque as mulheres cuidam de tudo, desde costurar as roupas até dos serviços de lavanderia e de limpeza, evitando o consumo e minimizando os gastos.

As estudiosas e ativistas feministas, todas brancas, são entrevistadas para oferecer mais dados acerca do trabalho feminino. Ressaltam, por exemplo, o fato de que dois terços da força de trabalho feminina está concentrada no trabalho doméstico, como empregadas, reproduzindo o lugar que ocupam na esfera privada. Uma entrevista tomada nas ruas traz a cena uma dessas domésticas (fig. 15), que discursa contra os maus tratos de suas patroas (“somos suas iguais, não? Deveriam nos tratar bem. Não nos oferecem nem uma xícara de chá”). Uma entrevista com uma senhora loira e bem vestida (fig. 16) confirma as diferenças entre as próprias mulheres: ela diz que muitas trabalham apenas para poder comprar roupas, viajar, garantir seu próprio prazer, enquanto seus maridos garantem as necessidades básicas. Para ela, isto garante

o êxito feminino: parecer atraentes para seus maridos. O depoimento da mulher de classe média contrasta fortemente com as cenas que vemos na sequência, com empregadas domésticas passando, lavando e cuidando das roupas de suas patroas. Fica claro o quanto o machismo de cada dia sustenta-se não apenas em diferenças de gênero, mas de classe, que geram relações de opressão entre as próprias mulheres.



Fig. 15-16. Desconstruindo a “igualdade” entre mulheres. *The double day* (Helena Solberg, 1975)

Isso não significa, contudo, que o gênero não seja convocado como fator de opressão. Há todo um bloco do filme dedicado ao trabalho das mulheres nas fábricas. Nele, as diferenças físicas entre homens e mulheres justificam a divisão das tarefas. Às mulheres, supostamente mais frágeis e com “mãos menores”, são delegadas tarefas manuais, que exigem mais paciência e tolerância a rotina, qualidades femininas, no entender dos patrões. Aos homens, mais ativos, fortes e criativos, ficam reservados os trabalhos que exigem vigor físico, além dos postos de comando, negados às mulheres. Neste bloco, o filme complexifica as relações de trabalho, justificando as funções de acordo com supostas diferenças biológicas e psicológicas entre os sexos. A maternidade também comparece entre os fatores que justificam a menor contratação: mães se atrasam e se ausentam com frequência devido às obrigações com os filhos, possuem mais direitos legais e benefícios trabalhistas e, conseqüentemente, custam mais caro para os empregadores.

The double day tem seu mérito garantido ao buscar compreender a complexa rede de produção de hierarquias de gênero sustentada pelos processos de socialização tanto na esfera privada, no seio familiar, quanto na esfera pública, no mercado de trabalho. O próprio ser feminino é produto dessas estruturas econômicas, sociais e simbólicas. Afinal, “não se nasce mulher, torna-se mulher”, como postulava Simone

de Beauvoir.¹²⁰ Na obra, a autora aponta problemas tanto nas abordagens psicanalíticas como sociológicas/marxistas da mulher. Com relação a Freud – com sua tese de que “a anatomia é o destino”, que localiza no corpo, e não na história social, a chave da opressão – o mérito é o do reconhecimento do corpo, corpo vivido por um sujeito, que investe de significação todo e qualquer evento físico ou psíquico (ainda que inconscientemente) – “se o corpo não é uma *coisa*, é uma situação: é a nossa tomada de posse do mundo e o esboço de nossos projetos”¹²¹. O problema, para a autora, é que a estrutura da libido tal qual descrita por Freud é marcadamente calcada num modelo masculino – e, seria possível acrescentar, heteronormativo. Por outro lado, Beauvoir concorda com Marx e Engels ao afirmar que “o homem não é uma espécie natural, é uma ideia histórica”, mas não deixa de criticar o fato de que, na subordinação da questão da mulher a um certo pensamento do capitalismo burguês, haveria um reducionismo do problema:

Nem sempre houve proletários, sempre houve mulheres. Elas são mulheres em virtude de sua estrutura fisiológica; por mais longe que se remonte na história, sempre estiveram subordinadas ao homem: sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não *aconteceu*. E, em parte, porque escapa ao caráter acidental do fato histórico que *a alteridade aparece aqui como um absoluto*¹²².

Seguindo esse pensamento do “absoluto” da alteridade feminina, Beauvoir irá propor uma abordagem existencialista inspirada em Heidegger, Sartre e Merleau-Pointy. Sua questão central é “como pode realizar-se um ser humano dentro da sua condição feminina?” Afastando-se do marxismo, por posicionar o corpo, e não o capital, como instrumento de *prise sur le monde*, e também afastando-se de Freud, por revestir os dados corporais de significações oriundas de um contexto eminentemente social, não restrito ao domínio inconsciente dos traumas e complexos sexuais, Beauvoir ainda pressupõe uma natureza humana universal. A opressão feminina seria consequência dessa “mente humana universal e imperiosa” que encontra, no homem, sua realização suprema. Isso se dá porque o homem, liberado do “fardo” das funções reprodutoras – gravidez e aleitamento – estaria mais propenso à transcendência do

¹²⁰ Cf. BEAUVOIR. *O segundo sexo – A experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967 e *O segundo sexo – Fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. Para um dossiê completo sobre a obra seminal de Beauvoir, conferir *Cadernos Pagu*, disponível em: <http://www.pagu.unicamp.br/node/58> (última visita, 20 de março de 2014).

¹²¹ BEAUVOIR. *O segundo sexo – Fatos e mitos*, p. 54.

¹²² BEAUVOIR. *O segundo sexo – Fatos e mitos*, p. 12, 13 (grifamos).

que a mulher, inferiorizada por ter se “limitado a repetir a vida, enquanto o homem inventava razões de viver, a seus olhos mais essenciais do que a pura facticidade da existência”¹²³.

Assim, para Beauvoir, é a atividade masculina que, desde os primeiros tempos da humanidade, dita valores, vence as forças da vida, domina a natureza e a mulher – “a tentação de dominar é a mais universal”¹²⁴. Como aponta Irigaray (2002), Beauvoir reserva ao outro um lugar indesejável, uma posição “segunda” que deve ser eliminada para que a mulher alcance um status subjetivo semelhante ou igual ao do homem. Com efeito, sua teoria, de cunho existencialista, permanece filiada à tradição filosófica ocidental centrada na ideia de um sujeito universal, historicamente masculino.

No filme de Solberg e companhia, o pensamento de Beauvoir é colocado à prova, embora não inteiramente refutado. Na mesma medida em que explicita o quanto há de social e economicamente determinante no processo de “tornar-se mulher”, o filme propõe como saída a organização coletiva, para além de qualquer “conquista subjetiva”, aliando-se à agenda feminista norte-americana da época. Não é a nível individual, existencial, que as mulheres podem conseguir sua liberação: somente unidas, pensando e propondo novos modos de vivência familiar e produtiva, as mulheres conseguirão atingir seus objetivos. O individualismo, segundo a tradição marxista com a qual o filme se alinha, é visto com extrema suspeita, pois é justamente um dos pilares ideológicos do sistema capitalista que viabiliza e potencializa a opressão feminina.

O discurso do filme é claro e coeso, seu roteiro costura os diversos depoimentos com rigor. Os recursos de montagem são simples e diretos, o que favorece o didatismo do filme. Muitas vezes, as imagens vem apenas ilustrar as falas das personagens e da narração, como se interessasse mais o que é dito do que o que é visto. Há recorrência de imagens de cobertura, montadas de modo a conferir algum ritmo a narração. Às falas das entrevistadas, em espanhol, sobrepõe-se outra voz, que traduz as falas para o inglês. Recurso recorrente no documentário, esta espécie de dublagem acaba por resultar numa menor singularização das personagens que, se já não possuem lugar destacado na sociedade, tampouco o conquistam no filme: a rigor, suas vozes são apagadas pela voz narradora. Seu discurso é incorporado a um

¹²³ BEAUVOIR. *O segundo sexo – A experiência vivida*, p. 292.

¹²⁴ BEAUVOIR. *O segundo sexo – A experiência vivida*, p. 223.

discurso anterior e cuidadosamente elaborado para comprovar uma tese central. Em outros termos, quem tem voz nos filmes não são exatamente suas personagens, mas suas realizadoras que, ao não dar vez para que as mulheres filmadas protagonizem seu próprio discurso, acabam por reproduzir formalmente a estrutura de poder que buscam denunciar.

Este é um dilema frequente em documentários como *The double day*, que adotam o “modelo sociológico” tal qual descrito por Bernardet: há os entrevistados, que “são a voz da experiência”, “falam só de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões” e há um locutor, voz única (não multiplicada como em *The emerging woman*), “voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito”¹²⁵. Os filmes realizados de acordo com esse modelo são filmes que sabem demais – e *a priori* – sobre a realidade filmada, lançando sobre ela perspectivas pré-moldadas. Desse modo, as múltiplas vozes entrevistadas funcionam como “amostragem” que atesta a veracidade do discurso em *off*. Em *The double day*, com efeito, verificamos tais elementos: uma voz *over* não identificada narra sobre as imagens de forte teor ilustrativo, o mote central do filme – no caso, os aspectos materiais da opressão feminina – intercalando depoimentos que comprovam e legitimam o que é dito. Assim, alterna-se o geral e o particular – enquanto a narração generaliza, oferecendo explicações e conclusões, os entrevistados particularizam, oferecendo suas experiências. Como sugere Bernardet, o geral expressa o particular e o particular sustenta o geral, o geral deixa de ser abstrato para surgir encarnado ou ilustrado na vivência das personagens.

Simplesmente Jenny (1978), que completa a trilogia dedicada às questões feministas, iniciada com *The emergent woman*, é bem semelhante a *The double day* em termos de recursos expressivos. A obra continua a explorar a relação entre o geral e o particular. Também filmado na América Latina, sua primeira sequência exhibe uma bela mulher que flerta com a câmera (fig. 17), entre caras e poses com seu vestido branco esvoaçante, seguida por cenas de um salão de beleza em que mulheres – já não tão belas ou sedutoras – cuidam das unhas e dos cabelos. Se antes o grupo de Solberg explorou o embate feminista em seus aspectos históricos (*The emerging woman*) e

¹²⁵ BERNARDET, Jean Claude. O modelo sociológico ou a voz do dono. In: *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 16-17.

materiais (*The double day*), agora trata-se de explorar seus aspectos simbólicos ou, em termos marxistas, superestruturais, em conjunção com os fatores sócio-econômicos. Os inalcançáveis padrões de beleza e comportamento, as imposições religiosas e morais (virgindade, puritanismo, ideais amorosos, submissão ao marido), a percepção cultural do que significa ser mulher, toda uma construção simbólica do gênero é colocada sob questão nas entrevistas e nas demais cenas filmadas.



Fig. 17. “Eu era uma frágil borboleta que acreditava no amor”. *Simplesmente Jenny* (Helena Solberg, 1978)

“O galo é livre para correr, a galinha sempre está amarrada”, é a primeira fala do filme. O ambiente repleto de livros nas estantes deixa claro que se trata de um grupo de estudantes e seus depoimentos revelam consciência de sua condição: “a sociedade espera que nos comportemos como supostamente se comporta uma mulher feminina”, diz a próxima jovem, corte de cabelo moderno, não mais que vinte anos. Não falar alto, não adotar maneirismos masculinos, se comportar de maneira delicada, se expressar de uma maneira que é impossível aos homens (diz um rapaz) estão entre os modos femininos de comportamento. “De onde vem esses valores?”, alguém

pergunta, fora do quadro. “De nossos ancestrais, da minha avó que criou minha mãe e que me criou”, diz outra das jovens.

O primeiro bloco já situa, portanto, uma das questões centrais do filme, seu investimento nos aspectos culturais e simbólicos em jogo no processo de “tornar-se mulher”. Não há abandono, contudo, de uma abordagem material e histórica, como fica claro na segunda sequência, composta por ilustrações e pinturas antigas da chegada dos colonizadores no continente latinoamericano, enquanto na banda sonora é lida a carta de Américo Vespúcio ao rei, narrando as primeiras impressões do povo encontrado nas terras ameríndias e as esperanças de obter ouro e terras. As mulheres, nota Vespúcio, eram especialmente “libidinosas”. O segundo bloco, com suas ilustrações fixas e seu narrador masculino, dissonante em relação aos demais blocos do filme, funciona como uma transição para a discussão sobre as raízes da opressão: a narradora diz que os interesses dos colonizadores europeus não eram apenas obter riquezas, mas dominar os povos ameríndios pela imposição de fortes códigos culturais e morais, com ajuda da disseminação de sua fé religiosa. A colonização, como a opressão das mulheres, não é um fenômeno apenas econômico, mas simbólico.

Segue em voz *over* uma crítica contundente à religião e à maneira como ela “pacifica” os oprimidos, instruindo-lhes a suportar o sofrimento e a provação até que, no além-vida, finalmente obtenham sua salvação e sua recompensa. Mulheres são especialmente miradas pelo moralismo cristão, devendo permanecer “puras e submissas como a Virgem Maria”, nota a narração. Neste ponto, são inseridas imagens de meninas vestidas de branco numa cerimônia de primeira comunhão. A mexicana Juana é entrevistada enquanto costura os vestidos da cerimônia. Ela diz que gosta de ter muitos filhos, mas que preferiria ter só meninos. “Por que?”, pergunta a entrevistadora. “Aqui é difícil ter meninas, quando elas crescem alguém as leva embora, alguns as tratam bem, outros não, eles as maltratam, é o que eu não gosto”. O bloco tem fim com mais algumas imagens das meninas no ritual religioso.

A personagem do título só é introduzida após os dois blocos que situam a problemática do filme, como um prólogo. Jenny vive num reformatório para mulheres na Bolívia, seu fenótipo indica descendência indígena. “O que é pureza?”, pergunta a entrevistadora. “Comportar-se bem, cumprindo os mandamentos de Deus, ser boa, aceitar os erros dos outros”, responde a garota. “O que a virgindade significa para um homem?”, é a próxima pergunta, e a resposta: “para o homem é algo importante, porque um homem sempre quer que sua mulher seja virgem. Homens são ciumentos e

não querem saber de outro homem no passado de sua mulher, querem ser os únicos.” “E estes homens são virgens?”; “Não, homens tem milhares de aventuras”, diz Jenny. “E não seria mais justo se as mulheres pudessem ter milhares de aventuras?” “Claro, mas as vezes penso que é uma coisa linda quando uma mulher é virgem”, responde.

Jenny, treze anos, não é mais virgem desde que foi estuprada, aos doze. Sua colega no reformatório, Patricia, também foi abusada sexualmente por um coronel, seu padrinho, quando tinha doze anos. Com ele, teve duas filhas, que lhe foram tiradas pelo coronel para serem criadas pela esposa dele (triste destino de quatro mulheres, condensado numa única sentença: mães e filhas apartadas, esposa obrigada a criar as filhas da amante do marido). Após o relato das duas jovens, entra novamente a voz *over*, sobre imagens de crianças brincando num aterro, entre despojos, animais e escombros, com uma música dolente ao fundo:

Sim, a situação de Patricia era muito séria. E o abuso sofrido por ela é apenas uma pequena parte de uma violência maior, a violência da pobreza e do subdesenvolvimento. Quatro séculos depois, condições não melhoraram em muitas partes da América Latina. Metade da população precisa sobreviver com apenas 13% do total de renda. Todo ano morrem um milhão de crianças, mais que dez vezes o número de mortos em Hiroshima.

A atitude da voz *over* e das entrevistadoras é evidentemente interessada. As realizadoras sabem onde querem chegar e que tipo de respostas desejam obter para comprovar a tese inicial e cara ao filme: a de que a opressão da mulher é resultado de um conjunto de fatores simbólicos e materiais. A experiência subjetiva é, desse modo, colocada a serviço de um discurso que a precede e que a localiza numa rede de relações e associações. Para combater a desigualdade de gênero lança-se mão de outra desigualdade, em que o poder continua nas mãos de quem filma e quem é filmado torna-se “amostragem”.

As “amostras” de *Simplesmente Jenny* são meninas com biografias machucadas por sua condição de gênero e de classe. Marli, a terceira menina, conta que foi para o reformatório por se envolver com uma prostituta (não fica claro, mas provavelmente ela acaba também se prostituindo). Ela diz não gostar da Bíblia, e sim de ficção e de mistérios, de ler sobre magia, sobre pactos com o Diabo. Seu depoimento é interrompido pela voz-*over*, que explica ou “traduz” as preferências de Marli: “Marli gosta de revistas sensacionalistas”, narra a voz, enquanto vemos as imagens das referidas revistas, cujo fluxo de acontecimentos idealiza o amor e simplifica os problemas da vida (se é isso que a menina queria dizer com “pactos com

o Diabo”, jamais saberemos). Por meio dessa quebra no discurso da garota, a voz *over* continua a oferecer um fio narrativo, introduzindo o assunto que irá nortear o próximo e quarto bloco – o amor, o casamento e os filhos. Antes de passar ao próximo depoimento, didaticamente vemos cenas de manequins vestidos de noiva numa vitrine, filmados com câmera na mão.

“Gostaria de me casar e ser feliz”, diz Marli, “se esse for o meu destino. Gostaria de me casar e ser uma boa mãe, e trazer filhos ao mundo e ensiná-los o que é certo para que eles não acabem como eu.” O rosto de Marli, filmado bem de perto, é triste. Faltam-lhe os dentes frontais. Ela nunca sorri. Na sequência a sua fala, vemos imagens de um casamento, a noiva de branco caminha rumo ao altar levada pelo pai. Após o corte vemos a imagem de um bebê no moisés e, novamente, a voz em *off* de Juana, a costureira mexicana. Ela se diz alegre em saber que seus filhos vão a escola, “porque quero que eles saibam algo, não sejam como eu, por exemplo, que não sei nada.” Juana não quer mais filhos, é difícil alimentá-los, criá-los. De seu depoimento, há um corte para a imagem de Jenny, que diz do sofrimento das mulheres: a dor de ser mãe, a dor de ser filha. “Homens sofrem também, mas não tanto quanto as mulheres”, completa Patricia. A narração retorna para pontuar causas dos sofrimentos das mulheres, sobretudo das mulheres pobres: o esforço em cuidar da casa, da família, a necessidade de trabalhar fora visto que muitos homens migram para onde há mais oportunidades de renda. As passagens com narração seguem um mesmo padrão de montagem, com imagens que ilustram o que é dito: vemos barracos, gente maltrapilha, mães trabalhando com filho no colo.

O quinto bloco do filme acontece em Villa Miséria, na Argentina. Vemos uma das realizadoras caminhar, microfone direcional em punho, ao lado de Rosa, uma senhora que conversa com ela. A câmera não é fixa como nas demais entrevistas, mas caminha com as duas, situando o discurso na pobreza ao redor. A mulher fala das duras condições de vida daquele lugar, da falta de água e recursos básicos, da ausência de creches para deixar as crianças e viabilizar o trabalho, da subnutrição infantil, do desemprego. A fala é interrompida pela narração: “a mídia não tem espaço para esse tipo de problemas e os rostos que ela mostra são bem diferentes daqueles de Rosa e suas vizinhas”, ouvimos, enquanto vemos as imagens dos rostos das mulheres, sóbrios, sofridos. A trilha sonora dolente que caracteriza as passagens comentadas pela voz *over* retorna, enquanto vemos os belos rostos e corpos femininos que ilustram as capas de revista. No sexto bloco, que se volta para a construção midiática

dos padrões de beleza da mulher, uma modelo é entrevistada. Filmada em *close*, ela se diz vaidosa, diz gostar de estar diante da câmera, e que sua imagem representa a mulher boliviana, “porque as bolivianas são vaidosas, embora muitas vezes tímidas e inseguras”.

Se até o momento as falas das entrevistadas comprovavam ou exemplificavam as verdades colocadas pela narração, ocorre com a entrevista da modelo uma inversão. Dessa vez, sua fala é contrariada, deslegitimada pela voz *over*: “Rosário, é claro, não representa a mulher boliviana mas é apresentada como modelo do que uma mulher deveria ser. Essas garotas tem de vender produtos e de certa maneira, são elas próprias vendidas. Apenas uma pequena minoria tem condições de se parecer com elas.” O procedimento torna ainda mais sensível e problemática a operação filmica de apropriação do discurso do outro, antes por assimilação, agora por negação e contraste. Se Rosário já não era mais dona de sua própria imagem, “vendida” para a mídia como quer o discurso do filme, ela perde com o procedimento também sua voz, seu discurso, desautorizado pela voz que “sabe mais” e, conseqüentemente, “pode mais”.

O bloco continua com imagens filmadas no Rio de Janeiro. Vemos corpos femininos sadios e jovens, a “pequena minoria” se divertindo na praia, vemos em seguida anúncios luminosos, vitrines de lojas, novamente um salão de beleza, os manequins, os cosméticos, as propagandas de TV. Faltam poucos minutos para o fim do filme, e o ciclo argumentativo está finalmente se fechando. “Queria ser profissional ou rica” diz Jenny, apartada do mundo de consumo que as imagens anteriores mostravam. Sua fala é sucedida pela fala de um psiquiatra, provavelmente responsável pelo atendimento às mulheres no reformatório, que sela o destino daquelas jovens ao dizer que, ainda que elas alcancem algum sucesso terapêutico no tempo que passam ali, o trabalho dele é seriamente comprometido pelo contexto sócio-econômico, que não dá chance para que essas mulheres possam de fato obter uma vida melhor.

“Quantas mais Jennys, Marlis e Patricias existirão, num sistema em que a prosperidade dos poucos é construída sobre a exploração da maioria?”, pergunta a voz *over*. A pergunta é justa, urgente, permanece atualíssima. Contudo, ela confirma o caráter de amostragem das personagens filmadas, operação condensada na pluralização ou generalização dos nomes próprios. Infelizmente, o filme não dá conta de ouvir e atender o pedido de sua personagem: “quero ser eu mesma, simplesmente Jenny”, diz a menina, inspirando o título da obra. Pelo modo como é filmada, Jenny

nunca é “simplesmente Jenny”: é pobre, mulher, solteira, abusada, detenta. Jenny são muitas, todas elas igualmente pobres, mulheres, solteiras, abusadas, presas. Não resta saída, nem “reforma” possível para Jenny, ou para nenhuma das outras.



Fig. 18. “Jennys, Marlis, Patricias”. *Simplesmente Jenny* (Helena Solberg, 1978)

Se há problemas nos filmes de Solberg, estes não chegam a comprometer o mérito da realizadora em colocar em pauta e dar visibilidade a questões femininas específicas, expondo as feridas de gênero espalhadas pelas Américas. São raras as documentaristas brasileiras que se dedicaram a estas questões. Com efeito, nos anos 1970, as poucas cineastas brasileiras que se ocuparam da questão da mulher optaram por vias ficcionais, com filmes como *Os homens que eu tive* (Tereza Trautman, 1973), *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977) e *Feminino plural* (Vera de Figueiredo, 1976).

O filme de Trautman (que assina, além da direção, a montagem, o roteiro e o argumento) alcançou relativo sucesso à época, com a história girando ao redor de Pity (Darlene Glória), “uma mulher inesquecível para cada homem que a conheceu”, como anuncia o cartaz. Inicialmente casada com Dode (Paulo Gracindo Jr.), com quem vive um relacionamento aberto, no decorrer da trama ela envolve-se com diversos homens (e uma mulher, Bia, vivida por Ítala Nandi), e ao final engravida, fazendo questão de se assumir como mãe solteira. Claramente afetado pelo espírito de sua época, com

seus ideais de liberdade no amor e no sexo, além de influenciado pelo feminismo vigente, o filme reverte a lógica fazendo os personagens masculinos sujeitarem-se aos desejos da personagem principal Pity.

Os homens que eu tive causou forte impacto no público. Na ocasião de seu lançamento, em 1973, ele foi noticiado por jornais e revistas, que destacaram a direção feminina. A coluna de Sérgio Augusto, na revista *Veja*, constatava: “[...] duas décadas de absolutismo masculino, com as mulheres restritas à cozinha da produção cinematográfica. Isto é: montando ou dando assistência aos varões então absorvidos por uma ideia na cabeça e uma câmera na mão (...) Agora, surge Tereza Trautman”¹²⁶. Quarenta anos após Cléo de Verberena virar notícia por ser uma mulher a dirigir um filme, o feito ainda parecia surpreendente.

Em entrevista, a diretora assume sua relação com o feminismo e seu interesse em discutir a “condição feminina”: “A ditadura tinha me proibido de discutir a realidade social do país, mas havia uma questão privada, também social, que era a condição feminina, que eu ia discutir”¹²⁷. O sucesso do filme não impediu que ele fosse vetado pela censura após poucas exposições, “a bem da moral, bons costumes, à instituição do casamento, à sociedade, das pessoas normais e de bem”¹²⁸. Ficou proibido por sete anos, até 1980. “Cineastas amordaçadas. Talvez seja esse o título que deveria se dar a toda essa geração, essa leva de mulheres”¹²⁹, ela diz, referindo-se a suas colegas na direção, entre elas Ana Carolina, Helena Solberg e Vera de Figueiredo¹³⁰. Vale notar que focar a condição da mulher, na obra dessas cineastas, era mais que apenas seguir a agenda feminista em voga – era um modo de resistência à ditadura militar, regime violento, moralista e fortemente patriarcal.

Ana Carolina é a mais conhecida dentre essas diretoras. Seus filmes alcançaram relativo sucesso de bilheteria na época de seu lançamento. Segundo Veiga, isso se deve ao fato de que ela “soube à sua maneira contornar os obstáculos da censura, por meio de

¹²⁶ Apud VEIGA. *Cineastas brasileiras em tempo de ditadura – cruzamentos, fugas, especificidades*, p. 236.

¹²⁷ Entrevista a VEIGA. *Cineastas brasileiras em tempo de ditadura – cruzamentos, fugas, especificidades*, p. 241.

¹²⁸ Parecer de 23 de maio de 1975, assinado pelo técnico da censura Joel Ferraz. Apud VEIGA. *Cineastas brasileiras em tempo de ditadura – cruzamentos, fugas, especificidades*, p. 251.

¹²⁹ Entrevista a VEIGA. *Cineastas brasileiras em tempo de ditadura – cruzamentos, fugas, especificidades*, p. 260.

¹³⁰ *Feminino Plural*, de Vera de Figueiredo, é considerado um dos primeiros filmes feministas latino-americanos, não apenas pelo seu tratamento temático, mas por suas opções formais, sua linguagem vanguardista, seus traços surrealistas e expressionistas, entre a ficção e o documentário. A dificuldade em encontrar uma cópia do filme impossibilita tecer comentários mais extensos a seu respeito.

alegorias, metáforas e ironias”¹³¹. A utilização moderna e inventiva da linguagem cinematográfica na obra da diretora alçou seu nome ao seleto panteão de “autores” do cinema nacional, certamente um dos raros nomes femininos – senão o único – a alcançar tal feito. Há quem a compare a Glauber Rocha, uma declarada influência em seu trabalho, e mesmo a cineastas europeus, como Luís Buñuel¹³².

Em *Mar de Rosas*, ela compõe uma crítica aguda ao arranjo familiar tradicional, por meio de duas personagens femininas principais: Felicidade, a esposa em crise, que ao pensar ter matado o marido durante uma briga foge com a filha, e Betinha, a própria, filha rebelde, que enfrenta e agride a mãe, tornando explícito o conflito geracional. A insubordinação de Betinha é síntese do espírito da juventude da época, que protestava não apenas contra o conservadorismo da família tradicional, mas também contra o regime militar. Em dado momento, quando a menina desaparece, a mãe decide “caçá-la” – expressão tomada de empréstimo aos militares, que “caçavam” os terroristas. Ela é trazida de volta com um saco de estopa, outra referência evidente às técnicas da tortura. Os diálogos do filme abusam dos jargões e das frases de efeito, com uma ironia fina e aguda consciência crítica.

Para a diretora, *Mar de Rosas* não é dedicado a preocupações exclusivamente femininas, mas aborda os temas da repressão, da autoridade e da fuga para indagar: “com quem está o poder?”¹³³ Questão importante, que embora não se resuma ao gênero, não o menospreza: seja a mãe, seja a filha, as mulheres são a um só tempo alvo de violência e agentes da resistência, em busca de liberação. Apesar disso, Ana Carolina é mais uma diretora a recusar a associação com o movimento feminista:

não gosto dos “ismos”, da coisa institucionalizada. A menos que eu tivesse tempo e paixão para ser feminista. Eu só tenho para ser cineasta. E não quero que me vistam de feminista. Meu trabalho é uma contribuição para quem quiser. Deus me livre de mulheres que pensam só como mulheres. (Silêncio) E dos homens que só pensam como homens!¹³⁴.

¹³¹ VEIGA. *Cineastas brasileiras em tempo de ditadura – cruzamentos, fugas, especificidades*, p. 262.

¹³² Com Glauber, ela partilha, por exemplo, o recurso à alegoria. Em entrevista, ela afirma sua “verdadeira paixão” pelos filmes do diretor, de quem admira “o excesso”, “a linguagem”, a “beleza”. Ao comparar sua obra a de Buñuel, Ismail Xavier destaca “traços de modernidade” e a maneira como os dois diretores se ocupam da “economia do desejo”, “a impossibilidade de satisfação, que se deve a desvios e repressões.” Apud VEIGA. *Cineastas brasileiras em tempo de ditadura – cruzamentos, fugas, especificidades*, p. 288-290.

¹³³ Em entrevista a revista *Veja*, n. 493, 15/02/1978, citada por VEIGA. *Cineastas brasileiras em tempo de ditadura – cruzamentos, fugas, especificidades*, p. 273.

¹³⁴ Em entrevista a revista *Visão*, 11/08.1980, citada por VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempo de ditadura – cruzamentos, fugas, especificidades*, p. 271.

Sua declaração é sintomática. Em primeiro lugar, de um equívoco bem comum, que reduz o pensamento feminista a “pensar só como mulheres”. Isso revela um desconhecimento de uma parte importante da teoria feminista, que já nos anos 1970 não apenas interrogava a noção de “identidade feminina” que poderia embasar um pensamento exclusivo a mulheres, como elaborava uma crítica contundente ao pensamento da mulher sobre ela mesma (uma vez que, muitas vezes, mulheres pensam e agem de acordo com a lógica machista). Ademais, há um antagonismo implícito entre a atividade de “cineasta” e a de “feminista”, como se fosse impossível atuar nos dois sentidos.

Cineastas feministas são, com efeito, raras no Brasil. Há exceções, dentre elas, Eunice Gutman. Em seus filmes, a maior parte documentários de curta-metragem, Gutman exerce uma clara militância em favor dos direitos da mulher e dos menos favorecidos. Em 1965, ela se muda para a Bélgica para escapar da repressão militar e completar seus estudos no INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle). Ao voltar ao Brasil, na década de 1970, constata a imensa desigualdade de gênero ainda existente no país, sobretudo em comparação a países europeus.¹³⁵ Resolve, desse modo, resistir ao conservadorismo e colocar em questão a opressão feminina e de classe, em filmes como *Só no Carnaval?* (1982), que discute estereótipos de gênero ao filmar e entrevistar homens fantasiados de mulher no Bloco das Piranhas do carnaval carioca; *Vida de mãe é assim mesmo?* (1983), que aborda a polêmica questão do direito ao aborto; *Dois vezes mulher* (1985), focado nas histórias de duas imigrantes nordestinas que vivem no Rio de Janeiro trabalhando como empregadas domésticas e *Mulheres, uma outra história* (1987), sobre a participação política feminina em campanhas eleitorais, na Constituinte e no movimento feminista entre 1986 e 1987.

Outro nome que não pode ser esquecido é o da cineasta Lúcia Murat. Em *Que bom te ver viva* (1989), um dos primeiros e raros filmes brasileiros a lidar com a questão da tortura diretamente, a diretora reúne testemunhos de ex-presas políticas torturadas durante a ditadura militar, intercalados a depoimentos com encenações de Irene Ravache, numa performance que dramatiza o trauma, a dor muda, o impacto da violência sofrida por essas mulheres. “Acho que devia trocar a pergunta”, diz a personagem, “ao invés de ‘por que sobrevivemos’ seria ‘como sobrevivemos?’”.

¹³⁵ Entrevista a Leslie Marsh. Cf. MARSH. *Brazilian Women Filmmaking. From dictatorship to democracy*. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2012, p. 120-153.

A pergunta cabe à própria diretora, que ficou presa por três anos, tendo sido torturada por três meses, durante a ditadura militar. Murat realiza um filme afinado aos ideais de sua geração. Ao lado das companheiras, elabora um discurso feminista e militante, reafirmando o pensamento de esquerda pelas falas de suas personagens. É certo que, sob o peso de uma experiência pessoal forte demais, o filme sofre de um excesso. Os depoimentos e encenações são carregados de referencialidade, cobertos de informações (entre as sequências, lemos as manchetes de jornal da época). Formalmente, ele deve bastante à estética do vídeo, em auge nos anos 1980. Os efeitos de corte, de cor, de inserção de créditos são exemplos desse tratamento, também ele excessivo – há uma experimentação de recursos típicos do vídeo, como pausar a imagem no meio do depoimento ou sobrepor cores, passando do preto e branco ao colorido.

Corta-se muito sobre as falas e são utilizados efeitos que sublinham tais cortes, como *cross-cuts* e *fades*. Costura-se os depoimentos em prol de um discurso coeso em que a singularidade de cada história, de cada mulher, fica em segundo plano. A impressão é a de que todas tem histórias parecidas. A experiência particular se perde entre as falas retalhadas, recortadas em demasia. Muitas vezes, as entrevistas dão sequência a cenas das personagens encenando ações cotidianas (cozinhando, saindo para trabalhar), sobrepostas por uma voz *over* que conta detalhes da vida e dos sentimentos delas. O discurso fílmico, com estes procedimentos, organiza e determina excessivamente a palavra e a presença das pessoas que filma.

A performance de Ravache, que é intercalada aos depoimentos documentais, é um monólogo fortemente teatralizado, que prima pelo texto. Ela encara a câmera, dirige-se a torturadores e amantes, derrama farpas e mágoas. Se a parte documental do filme prima pela informação, os monólogos de Ravache dramatizam os sentimentos de quem viveu a tortura – a vergonha, o ultraje, a revolta. Devemos considerar que há, por parte de Murat, o esforço de, em pleno período de abertura, denunciar, gritar, romper com um silêncio que durara décadas. No discurso das personagens, ficcionais e documentais, a diretora constrói um filme marcado pela sua vivência particular, pelo seu lugar de fala, enquanto mulher, ex-prisioneira, sobrevivente. Com o filme, a diretora externaliza um trauma que compartilha com as mulheres que entrevista e é compreensível que ela não encontre a medida exata para lidar com a intensidade de sua própria experiência. Ela é, afinal, uma “companheira” de suas personagens.

Este é um aspecto marcante do filme de Murat. A diretora focaliza a perspectiva das mulheres, tanto nos relatos de violência sexual das entrevistadas (entre as prisioneiras, o próprio corpo passa a ser instrumento de tortura) como no roteiro escrito para a interpretação da atriz. Além disso, a experiência da maternidade é ponto comum a vários depoimentos. Muitas relatam como a chegada dos filhos garantiu alguma sobrevivência, restituiu a crença na vida e a confiança no futuro. Desse ponto de vista, *Que bom te ver viva* é um filme único, porque para além da tematização da violência militar, ele confere protagonismo àquelas que, por sua condição de gênero, viram-se duplamente reprimidas. Na cena da tortura, além da violência dos governantes sobre os resistentes, reproduzia-se também a violência do poder masculino sobre o feminino. Nesse sentido, merece atenção o modo como Ravache, ao encarar a câmera, dirige-se a um espectador idealmente masculino, devolvendo o olhar, rompendo a passividade do “ser olhada” para assumir uma posição ativa e desafiadora.

Murat permanece em atividade, e continua a se dedicar a um cinema engajado politicamente. Ela revisita o tema da ditadura militar em filmes recentes, como *Uma longa viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2013). Sua filmografia inclui ainda obras como *Quase dois irmãos* (2004) e *Maré, nossa história de amor* (2007), que tematizam relações de classe, e *Olhar estrangeiro* (2006), ocupada de questões relacionadas à construção da identidade nacional.

Iniciativas isoladas como as de Murat e Gutman não devem ser desconsideradas, mas permanece a constatação de que, no Brasil, não houve uma produção equiparável aos cenários americano e europeu, que articulasse produção, circuitos de exibição e crítica voltados para as questões advindas do feminismo. Mesmo a chegada de mais mulheres na direção a partir de 1980, quando surgem e se consolidam nomes como Suzana Amaral, Tizuka Yamasaki e Sandra Werneck, não significou um aumento expressivo de filmes ocupados da agenda feminista. Em contrapartida, nas novelas, nos anúncios, nos filmes de *shopping center* continuam a se reproduzir estereótipos e preconceitos, num ciclo que retroalimenta a opressão de gênero.

Por outro lado, não é rigorosamente necessário que um filme seja claramente veiculado ao feminismo para que algo do pensamento sobre as mulheres no cinema possa ser formulado e problematizado. Diante do expressivo aumento da produção feminina no cinema, a tarefa passa a ser investigar quais formulações e

problematizações cada filme permite. Assumimos a tarefa nos próximos capítulos, com o exame de documentários contemporâneos, buscando complexificar algumas questões expostas neste breve retrospecto. Perguntamos aos filmes: com quem está o discurso? Quais estratégias formais são adotadas e quais relações surgem a partir delas? Que imagens são criadas das personagens? Há fixação de identidades ou possibilidades de subversão dos lugares pré-estabelecidos para as mulheres, material e simbolicamente? As realizadoras trabalham de modo a deixar que algo de sua própria experiência afete o filme, ou buscam manter distância do que filmam? Há neutralidade ou engajamento? Embate ou adesão? Como os filmes se inserem no contexto histórico ao qual pertencem? Dizem algo sobre o nosso tempo, sobre como as mulheres “tornam-se mulheres” hoje? Perturbam as representações ou as reproduzem? Todas essas questões são desdobramentos daquela, inicial: o que pode, afinal, um filme?

3. Por um cinema com mulheres

*O encontro inesperado do diverso
é assistir ao belo a comunicar com o silêncio;
a fraccionar as imagens nas suas diversas formas;
ajudá-las a levantar o véu para que se mostrem mutuamente
na beleza própria, e fechar os olhos para que se não rompa
a delicada tela desta vida,
ou então falar.*

Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig*

No início da pesquisa, sustentávamos a hipótese de que a escolha de filmar outras mulheres seria notável entre filmes de realização feminina, o que não se comprova ao notarmos o diminuto conjunto de documentários lançados em circuito, desde a Retomada, que cabem na categorização: *A falta que me faz*, *O aborto dos outros*, *Meninas*, *Leite e ferro* e *O cárcere e a rua*. Para não nos limitarmos à produção que circulou comercialmente, cientes de que uma significativa parcela de filmes realizados por mulheres permanece à margem e independente, comentaremos também filmes que não foram lançados em circuito como é o caso de *Fala mulher!*, *Vida*, *Agreste*, *Desi* e *Nos olhos de Dona Mariquinha*.

Apesar de diminuta, a produção é rica em recursos e especificidades, o que permite observar modos distintos de aproximação das mulheres filmadas. Para melhor organizar o pensamento analítico, faremos uma primeira incursão nos filmes que possuem múltiplas personagens (*O aborto dos outros*, *Meninas*, *Leite e ferro*, *O cárcere e a rua*, *Fala mulher!* e, de modo mais detido, *A falta que me faz*), e, no próximo capítulo, trataremos dos filmes com uma personagem só, ou ao menos com uma personagem principal que guia e orienta a narrativa (*Vida*, *Agreste*, *Desi* e *Nos olhos de Dona Mariquinha*). Desse modo, o percurso analítico parte de filmes com grupos de mulheres, aproximadas por características ou circunstâncias comuns, rumo a graus maiores de particularização do enfoque.

No primeiro conjunto, cabe notar que a maior parte dos filmes dedica-se a abordar a experiência feminina em sua face problemática e sintomática. Em dois deles, a gravidez é a raiz do problema: em *Meninas*, ela é vivida de forma precoce por adolescentes das favelas cariocas; em *O aborto dos outros*, é indesejada e, com frequência, resultante de uma violência. As mulheres que optam por interromper a gestação são, novamente, pobres e marginais, algumas delas tão jovens quanto as meninas do filme de Werneck. Nos dois filmes, as personagens não se conhecem

pessoalmente, mas são aproximadas na montagem por terem vivido experiências semelhantes. Em *Meninas*, são quatro histórias, em *Aborto dos outros*, seis.

A primeira personagem do filme de Carla Gallo oferece uma espécie de “eixo vertical” à narrativa, com predominância da observação e investimento na duração das sequências. Logo de início, a câmera lentamente adentra o ambiente de um consultório médico, onde Maria, uma menina de 13 anos, estudante da sétima série, recebe atendimento psicológico. Ao responder as perguntas da psicóloga, a menina conta que engravidou porque foi estuprada a caminho da escola. Não adivinhamos seu rosto, filmado de costas, anonimato que acentua a tensão da cena. Ainda que a lei brasileira permita o aborto quando a gravidez é consequência de um estupro, há um julgamento moral que atinge até mesmo as vítimas de agressão, e o filme, ao manter seu rosto anônimo, parece não apenas querer proteger sua personagem, ainda menor de idade, como se resguardar de questões legais implicadas em sua identificação. O ocultamento do rosto torna-se condição de realização do filme – o que em si já é sintomático da complexa trama de poderes e opressões que se inscreve nele.

A psicóloga, voz doce e calma, apresenta a menina suas três opções – ela pode criar o filho, pode doá-lo para adoção ou pode interromper a gravidez. Quando a menina diz já ter se decidido pela terceira, ela pergunta o motivo. Calmamente, Maria diz que aquela criança seria sempre a lembrança de uma agressão. A resposta chega com lucidez desconcertante, lucidez que parece faltar à psicóloga que há poucos minutos perguntara, sobre o estuprador: “ele chegou a te agredir fisicamente?” Surpreende ouvir a menina responder, reticente, que não – o que diz muito das formas como estão incutidas nas mulheres a passividade e a submissão, no que tange às relações sexuais, mesmo as violentas.

A psicóloga conversa também com a mãe de Maria, que acompanha a filha durante todo o procedimento hospitalar de interrupção da gravidez. A menina que pediu uma Barbie de presente para a mãe no dia das crianças contará com a companhia dela ao longo de todo o processo, ainda mais complicado dado o estágio avançado da gravidez, já aos quatro meses de gestação. Em primeiríssimos planos, o corpo que aguarda pela expulsão induzida do feto é recortado, dividido: vemos detalhes da nuca, das mãos, dos cabelos, jamais o rosto, enquanto registra-se curtos depoimentos da moça à equipe, “quase não saio de casa” e de sua mãe, “sempre fui contra o aborto, nunca imaginei passar por uma situação dessa”. A situação vivida por

este “personagem-corpo”, na expressão de Ilana Feldman¹³⁶, do qual não vemos o rosto mas acompanhamos o drama, gera um efeito de tensão crescente, que não é apaziguado mas acentuado pelas estratégias formais e narrativas – como não se compadecer da menina que ainda desenha motivos infantis enquanto suporta as dores das contrações induzidas, ou da mãe que tenta se livrar da culpa religiosa, esperando de Deus o perdão pela decisão de sua filha?

Se dissemos que essa história oferece um “eixo vertical” é porque ela é a que o filme acompanha com mais vagar e profundidade, fazendo-a retornar entrecruzada com outras cinco histórias narradas de modo mais sucinto, que formam uma espécie de “eixo horizontal”. Nestas, são descritas e relatadas diversas situações de aborto. A primeira é um caso de má-formação fetal. Acompanhamos o exame de ultrassom que confirma a ausência de crânio e o mal funcionamento dos rins do bebê. Desta mulher, cujo aborto é amparado pela lei, vemos o rosto, no quarto de hospital em que ela aguarda pelo procedimento de expulsão do feto. Ela conta os planos desfeitos, afirma o desejo de ter um filho a ponto de não ter cogitado, a princípio, interromper a gravidez fadada ao fracasso. É o único caso em que a mãe deseja o bebê mas se vê convencida a interromper a gravidez pelo saber médico.

Quatro das seis histórias são filmadas de modo a preservar a identidade das personagens. Uma delas, de quem só vemos os olhos em primeiríssimo plano, relata que optou pelo aborto por uso de medicamento, após engravidar ao atender uma chantagem do marido, que aceitou o pedido de divórcio somente com a condição de que ela aceitasse fazer sexo todas as vezes que ele quisesse durante um mês. Outra, uma mulher separada e mãe de três filhos, foi vítima de estupro como a primeira menina. Conhecemos sua história pelo relato do corpo médico do hospital em reunião, que discutem os detalhes do caso deliberando se o aborto deve ou não ser autorizado.

Acompanharemos o procedimento de retirada do feto de oito semanas dessa mulher em seguida à decisão de autorização do procedimento, numa sequência silenciosa, em que ouvimos apenas o bipe constante das máquinas de monitoramento, enquanto a câmera de Aloysio Raulino capta os olhares e gestos da equipe médica e, ao final da sequência, a lágrima que escorre do rosto da mulher no leito do hospital. Uma enfermeira esclarece à equipe que ela não está sofrendo com a dor física, mas com toda a situação, difícil de aceitar mesmo em circunstâncias extremas como a

¹³⁶ FELDMAN, Ilana. O lado dos outros. *Revista Cinética*, abril de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/aborto.htm>. Última visita em 01/03/2015.

dela. Quem mais sabe sobre essa personagem, no filme, é a equipe médica, que se antes deliberava sobre seu destino, agora dá explicações sobre seu sofrimento.

O depoimento seguinte é o mais radical formalmente: não vemos sequer detalhes do corpo, como antes, apenas ouvimos a voz de uma mulher que já passou por cinco abortos, todos realizados por “mãe de anjo”, enquanto vemos a imagem de uma torneira gotejando lentamente (fig. 19), como que deixando cair uma gota para cada feto expulso. Ela diz estar arrependida e ter certeza do castigo de Deus. Vale notar a constância da menção a Deus e a valores religiosos nos depoimentos das personagens, em clara associação entre aborto e culpa.



Fig. 19. Uma gota por filho. *Aborto dos outros* (Carla Gallo, 2008)

Após voltarmos ao quarto da primeira personagem para acompanhar a progressão de seu aborto – a bolsa estoura, as contrações se intensificam – somos apresentados à última mulher a dar seu depoimento. Dessa vez, o tratamento formal é bem tradicional, o enquadramento a toma de corpo inteiro, sem primeiros planos, sem montagens sugestivas, a não ser a alternância entre ângulos, numa entrevista provavelmente gravada com duas câmeras, uma de cada lado da personagem, como num cerco. A mulher negra está sentada na cozinha, ela relembra a história de seu aborto: “acho que morri e voltei de novo”, ela diz, contando que tomou os remédios por conta própria e, só depois de sofrer por horas sozinha em casa, foi levada ao hospital, onde foi algemada ao leito. Acompanhada por policiais, antes mesmo de se

recuperar da cirurgia foi levada a uma cela de delegacia. Ela havia sido denunciada por outra mulher, sua vizinha. Sem demonstrar culpa pelo que fez, mas com seu corpo visivelmente mortificado, com voz embargada e olhos baços, ela diz que, se “pegasse filho” de novo, voltaria a abortar.

Ficam evidentes os graus e modos distintos de violência contra a mulher. Exercida por estranhos na rua, pelo próprio marido ou por uma vizinha, ela não deixa de agir de dentro das instituições: a medicina, a polícia, a justiça, a religião, todas elas exercem, de alguma maneira, um poder sobre as vidas, controlando, vigiando, punindo, determinando destinos. Evidentemente estão envolvidas complexidades específicas em cada um dos casos (no caso dos fetos acéfalos, há mais em jogo do que o simples “controle” das vidas, no caso da religião, ela também oferece conforto e alento aos fiéis), mas alguma medida de violência e opressão subsiste nos encontros das mulheres filmadas com as instituições.

É mérito do filme denunciar essa violência. Porém, no seu afã denunciador, ele esbarra num procedimento problemático, que o fragiliza. No penúltimo bloco do filme – que antecede a sequência final em que Maria, aborto concluído, deixa o hospital – são apresentados depoimentos de diversos profissionais da saúde e do direito, homens que legitimam, com seus discursos bem informados a favor da descriminalização do aborto, “não apenas a postura política do filme como a experiência de suas personagens, como se as pequenas e grandes tragédias de suas vidas necessitassem de uma instância legitimadora externa que não a própria e desesperada necessidade pessoal”¹³⁷. O tratamento formal sublinha essa hierarquia de posições que o filme estabelece. De um lado, temos os corpos divididos, esquadrinhados, fragmentados, não-identificados, “corpo fracassados”, como escreve Feldman, das mulheres que abortam (fig. 20, 21). A situação-limite sofrida por esses corpos é efetivada formalmente por enquadramentos também limitados, interrompidos pela fronteira do rosto, confinados a detalhes de um corpo que sofre, que expulsa, que sente nele uma vida se extinguir. Cada fragmento de corpo, em campo, convoca um extracampo onde, finalmente, os corpos poderiam se recompor, como se as vidas filmadas estivessem destinadas a ocupar algum lugar “fora”, limítrofe, marginal, excessivo e invisível.

¹³⁷ FELDMAN, Ilana. O lado dos outros. *Revista Cinética*, abril de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/aborto.htm>. Última visita em 01/03/2015.



Fig. 20-21. “Planos-limítrofes”. *O aborto dos outros* (Carla Gallo, 2008)

Em contraste aos “planos-limítrofes”, para usar novamente uma expressão de Feldman, os depoimentos dos homens de distinto saber são filmados segundo procedimentos formais até então não adotados pelo filme: eles tem nome e profissão, como informam os créditos, suas “cabeças falantes” e pensantes são filmadas frontalmente em quadros fixos e estáveis. É preciso concordar com Feldman:

Desprovidas de sentido narrativo, e redundantes, as falas médicas, legais e institucionais acabam por desacreditar, na lógica diegética do filme, a força da experiência das personagens, por si só fruto da absurda criminalização penal em que se encontra a prática do aborto, situação, como a da mulher presa ainda sangrando em uma cama de hospital, que prescinde de quaisquer discursos explicitamente engajados para explicá-la ou atacá-la. Tais discursos, cujo sentido é apenas estritamente político, mas, enquanto postura política, pouco problematizadora e, até, redutora, no limite desacreditam a força do próprio filme, como se realidade não fosse suficiente, como se o gritar interior dessas mulheres não fosse audível.

Mulheres, e seus gritos “na direção dos desertos”, homens, e suas falas bem posicionadas e logicamente estruturadas. Os blocos são montados de forma a sugerir um forte contraste. Há mais consequências nesta operação: se até agora o filme apostara, em alguma medida, na singularização da experiência, com as falas dos especialistas as personagens tornam-se seis entre milhares de outras mulheres, milhões de outros abortos. Ao remeter o caso particular ao geral, o documentário acentua seu viés sociológico. As mulheres tornam-se amostragem, parte das estatísticas, e isso revela uma indecisão do filme entre a abordagem sociológica, que explica e generaliza, e a abordagem subjetiva, que observa e singulariza. Ademais, as falas dos especialistas acentuam o tom vitimizador que já se insinuava na seleção dos “casos”, todos marcados pela violência, pela fatalidade ou pela pobreza que não deixa opções. Não há um único caso de mulher que escolha o aborto pela simples razão de exercer o direito sobre seu corpo, sem tantas culpas e traumas, em suma, o filme não

se dirige àquelas mulheres, a maioria de classe média ou alta, que conseguem arcar com os custos de clínicas especializadas de atendimento exclusivo¹³⁸. O aborto é, não resta dúvida, dos “outros”.

Não que seja preciso exigir do filme algo a que ele não se propõe. Fica claro que seu foco não é traçar um panorama amplo sobre o aborto, mas revelar uma de suas faces, voltada para a pobreza e a falta de recursos, fatores que certamente acentuam o drama daquelas situações. Há nisto um mérito que parcialmente justifica ou atenua as consequências do desvio pelo saber legitimado das falas dos especialistas. Trata-se de tomar o cinema como instância militante e combativa, fazendo uso de todas as “armas” disponíveis para expor uma situação de opressão. Contudo, o discurso filmico acaba por cercar em demasia o aborto de significantes como culpa, castigo, condenação, fatalidade. As mulheres que abortam são sempre vítimas, jamais sujeitos de escolha e ação em busca da garantia de um direito que, afinal, é seu, o de escolher os destinos de seu corpo e de sua própria vida. Abortar adquire, assim, caráter duplamente negativo e, desse modo, o filme arrisca minar seus objetivos no interior de seu próprio discurso.

Esta crise entre o que vem do sujeito e o que age sobre ele enquanto determinação social e política está fortemente presente também em *Meninas*, de Sandra Werneck. Como no filme de Gallo, o foco são mulheres pobres, agora adolescentes, não mais que 15 anos, todas tendo que lidar com uma gravidez não planejada. O contexto e o desfecho das gestações é que diferem inteiramente: as meninas de Werneck engravidam de seus namorados ou casos amorosos, há envolvimento, romance, sonhos típicos da adolescência, o que parece surgir como um dos fatores decisivos para que todas acabem por levar a gestação a termo. Em ambos os filmes, é pela interação com representantes do poder público – a psicóloga em *Aborto dos Outros*, uma profissional de saúde em *Meninas* – que conhecemos as primeiras histórias contadas por cada filme, em abordagens indiretas, nas quais as personagens contam às profissionais o que o filme procura saber sobre elas. Dois aspectos ficam evidentes: o posicionamento um tanto neutro e distanciado que as

¹³⁸ O curta-metragem *Clandestinas* (Fádhia Salomão, 2014) tem como grupo focal as mulheres de classe média, que optam pelo aborto em circunstâncias menos extremas. Nas falas das mulheres, excessivamente recortadas e coladas em ritmo um tanto frenético, o aborto deixa de ser fatalidade para se tornar uma opção, um direito da mulher. A ironia do título depende desse contraste entre a posição social das mulheres filmadas e o lugar supostamente reservado às mulheres que abortam: nenhuma das personagens é de fato “clandestina” ou marginal, como ocorre no filme de Gallo.

diretoras mantêm daquelas que filmam; e a escolha em tomar os casos como amostras de um contexto social mais amplo, com o qual o poder público tem de lidar.

Se em *Aborto* as personagens são mantidas no anonimato, em *Meninas* elas têm rosto, nome e idade informados pelo crédito sobre a imagem: em sua primeira fala, Luana afirma, contrariando qualquer expectativa, que sua gravidez foi “planejada e desejada”. Ela tem 15 anos e está grávida de quatro meses. A conversa com a profissional de saúde revela detalhes de sua biografia: seu pai, traficante, morreu quando ela era ainda bebê; ela é a mais velha de cinco irmãs. Seu rosto guarda uma inocência e, seu jeito de sorrir, uma timidez infantil. “Legal, né?”, diz a médica em tom condescendente durante o ultrassom em que Luana, com um riso travesso, escuta o coração do feto pela primeira vez.

O filme vai oscilar entre procedimentos de observação e entrevistas com as personagens. Além delas, são entrevistadas também suas mães, as futuras avós, todas jovens, na casa dos trinta anos: o problema da gravidez precoce atravessa as gerações. No caso da mãe de Luana, Antonizia, a relação é tensa. Resistente à aparente alegria da filha em se descobrir grávida, Antonizia aponta sua falta de consciência, “isso aí não é um boneco, é uma realidade”, “que que ela sabe sobre o que é ser mãe?” (o que sabemos, afinal, sobre isso, todas nós, mães ou não?) No quadro, Antonizia está de pé, à esquerda, braços cruzados, aparência séria, e olha com desaprovação para a filha sentada no sofá à direita do quadro, visivelmente constrangida pelos comentários de sua mãe (fig. 22). Entre as duas há um espaço vazio, uma porta fechada ao fundo separa e delimita os espaços de cada personagem, sugerindo formalmente o antagonismo que marca a relação. Ela diz que a mãe do rapaz que engravidou sua filha propôs um aborto, mas que por sorte ela é “da igreja”, o que a impede de cometer esse “absurdo” (a religião surge, novamente, como fator decisivo e regulador das vidas filmadas). A decisão de ir adiante com a gravidez já não surge como escolha e plano da menina, o depoimento da mãe deixa claro que o destino da filha também lhe diz respeito. “Tomara que pelo menos venha um homem”, diz a mãe de cinco filhas, “sempre quis ter um filho homem, sempre”.

A história de Luana dá lugar à de Evelin, num anúncio da estrutura que guia a montagem, com as quatro histórias alternadas em paralelo. Cada gravidez é acompanhada desde os primeiros meses até o parto. Se em *Aborto* a montagem serializa as entrevistas, breves e suficientes em si mesmas, num eixo horizontal intercalado ao eixo vertical que se aprofunda no desenrolar do aborto de Maria, em

Meninas a opção é por eixos paralelos, e as histórias, embora distintas, acabam por se confundir num mesmo substrato homogêneo, que equaliza as especificidades e abafa as singularidades.

Evelin, filha de Rose, tem treze anos. Na primeira entrevista, as duas mulheres estão sentadas lado a lado na cama (fig. 23). A conversa começa num desvio do tema principal, embora ofereça a ele uma moldura: a mãe, primeira a se pronunciar, diz gostar de viver na favela da Rocinha apesar da violência, a filha endossa o comentário ao apontar a vista da janela. A câmera segue sua sugestão e filma a paisagem, a beleza exuberante do Rio de Janeiro visto do morro invade a cena. De início, a relação entre Evelin e Rose é de maior proximidade e afinidade que a de Luana e Antonizia – a mãe recebe a equipe com um sorriso em sua casa, e se mostra mais conformada que Antonizia, apesar dos pesares. As figuras paternas surgem como figuras alheias ao destino das meninas, seja porque já morreram, como no caso de Luana, seja por não terem exercido a autoridade que supostamente lhes cabia e viria impedir o destino das meninas, como no caso de Evelin, cujo pai, segundo Rose, cedia ao pedido da filha de ir ao baile *funk*, onde “só tem o que não presta”.

Foi num baile que Evelin conheceu o pai de seu filho. Ela mostra a pulseira que ganhou dele, com seu nome gravado em ouro, presente de quando ele era “do movimento”, como se diz dos jovens que trabalham no tráfico de drogas, mas afirma categórica que não foi porque ele era bandido, com armas e dinheiro, que ela se apaixonou, como é comum entre as jovens da favela. “Foi amor à primeira vista”, diz sorrindo. Continuamos a ouvir a menina em *off* contar sobre o namorado, que abandonou o “movimento” sob ameaças de morte e agora busca o trabalho, enquanto vemos os dois caminhando entre os becos da Rocinha. A câmera os filma de costas, lado a lado, sem revelar, desse modo, o rosto do pai, procedimento que o mantém incógnito e alheio a história que é contada.

O corte nos leva à favela de Engenheiro Pedreira, como informam os créditos, onde vive Edilene, de 14 anos, sete meses de gravidez. Ela é a primeira personagem a ser apresentada ao lado do pai de seu filho, Alex, de 21 anos (fig. 24), único pai a se tornar um protagonista (logo saberemos o porquê do interesse dramático pela personagem de Alex, uma exceção ao procedimento sistemático de manter os homens no extracampo, nas bordas do quadro ou filmado de costas, em silêncio). Os dois estão sentados no sofá, se beijam e se abraçam, a câmera os observa, ou melhor, “espia” os dois detrás de uma janela, enquanto ouvimos as versões de como se

conheceram. “Eu que tirei a virgindade dela, só foi comigo ‘esses negócio’”, diz o rapaz. Não é o caso dele, contudo, como informa Edilene: já em outro momento da filmagem, sozinha no quadro, ela conta que o rapaz “tem outra mulher grávida”. Ouvimos Alex, em *off*, “nunca fui pai, é a primeira vez, e de dois ainda”, enquanto vemos a imagem da segunda menina que ele engravidou, sozinha, em sua casa. Ainda não sabemos seu nome, nem sua idade, mas a barriga acusa uma gravidez em estágio semelhante ao de Edilene, já bem avançada. As primeiras imagens da outra namorada de Alex, filmada a distância, de pé, em silêncio, olhando para a câmera, são montadas de modo a ilustrar a história que conta o casal principal. Pela primeira vez, o filme rompe o paralelismo para entrelaçar de modo mais contundente as duas histórias, oferecendo claro protagonismo a Edilene, a escolhida de Alex. Ele diz que só se envolveu com outra mulher para tentar esquecer Edilene, que recusava reatar o namoro após uma crise que tiveram. Já tinha acontecido o “acidente” com “a outra” quando Alex soube da gravidez de Edilene, com que reatou prontamente o namoro, abandonando a segunda menina.

É ela quem ouviremos em seguida à fala de Alex. Num plano fixo, vemos Joice, 15 anos, sexto mês de gestação, posar entre seus pais à porta do casebre onde vivem, como num retrato de família (fig. 25). A pobreza ronda o pequeno núcleo familiar de modo mais contundente que nos outros casos, pobreza não apenas econômica mas afetiva, visto que ela é a única a viver um amor não-correspondido. Em entrevista, ela diz que seu sonho de entrar para Marinha já não seria mais possível porque lá não aceitam mulheres casadas ou com filho. Pela primeira vez, é o pai, Nei, quem é entrevistado para falar sobre a situação. Ele não comenta o comportamento da filha como antes faziam as mães, mas investe contra Alex, o pai da criança que sua filha espera: diz que consultou o juiz e que o rapaz, maior de idade, tem de responder por tentativa de sedução, pois sua filha é menor de idade.

Se os pais das crianças surgem alheios ao destino de suas namoradas, Alex é aquele que irá surpreender ao assumir a paternidade, mesmo com aquela a quem não deseja. Ele se mostra sensível e engajado, a maneira como é apresentado gera empatia, ao contrário de Edilene, quase sua antagonista, que se mostra recalcitrante a suas tentativas de aproximação. Joice, por sua vez, é deixada a escanteio tanto pelo pai de sua filha quanto pelo filme. Coadjuvante de sua própria história, ela é a “outra”, e dela vemos pouco, bem menos que das outras meninas. É a única, por sinal, de quem não vemos o parto, momento decisivo para todas. Sabemos apenas que foi

difícil e violento: ao não conseguir fazer força, ela conta que o médico empurrou sua barriga com o cotovelo, procedimento lamentavelmente rotineiro no atendimento hospitalar de parturientes – mais uma vez, o corpo feminino sofre com violências institucionalizadas e justificadas pelo saber médico.



Fig. 22-25. Vidas paralelas. *Meninas* (Sandra Werneck, 2006)

Após os quatro blocos iniciais que apresentam as histórias a serem acompanhadas pelo documentário, a alternância entre elas pela montagem adquire um ritmo mais acelerado. A rapidez com que o filme passa de uma personagem à outra faz com que elas beírem a indistinção. As histórias se parecem cada vez mais e o ritmo assumido pelo filme dificulta a emergência do que há de específico em cada uma delas, sem dar chance para que o espectador se engaje o suficiente no que está sendo mostrado. As situações e depoimentos se enfileiram diante dos olhos como, logo na primeira cena, se enfileiravam as meninas no centro de saúde à espera do resultado do exame de gravidez. As quatro personagens, assim, compõem um quadro geral: cada menina é mais uma na fila das tantas adolescentes grávidas em situação de risco social no Rio de Janeiro. É o conjunto que interessa, as partes não possuem relevância em si mesmas mas em sua soma, que chega para ilustrar uma tese anterior ao próprio filme.

Mesmo os depoimentos começam a soar redundantes: ouvimos as meninas contar como engravidaram, uma após a outra, todas de modo muito parecido:

apaixonadas demais para medir as consequências de suas ações, descuidaram da prevenção. As situações observadas também se repetem, entre brigas com o namorado, desentendimentos com a mãe e consultas médicas, elas cozinham, limpam, se encarregam das tarefas domésticas como convém a uma mulher. Mesmo quando finalmente chega o momento do parto, uma experiência tão única e intensa, o filme não dá conta de captar tal intensidade, pelo modo como filma e monta as sequências. O parto de Luana, por exemplo, é alternado com cenas de Evelin dançando grávida num baile *funk*. Intercalando cena do parto e cena do baile, a montagem abre brecha para inferir uma relação de causa e efeito entre o momento de diversão e o de dor. Isto tem consequências sérias para o discurso do filme, que se moraliza, endossando o discurso de uma sociedade nada generosa com as mulheres.

Se o filme não abre espaço para que essas meninas-mães de fato ocupem e tomem para si a cena, é por força de sua insistência em criar o panorama de uma situação social crítica, sem deixar que algo da experiência subjetiva venha afetar ou abalar as certezas que estabelece como ponto de partida. Não que falem oportunidades: quando Luana tem seu chá de bebê, quando Evelin e Rose dançam na laje, quando Alex brinca com o filho recém-nascido em seu colo, algo foge do cenário fatalista que enquadra a narrativa, algo desvia do roteiro pré-estabelecido. São desvios rápidos, contudo, sem tratamento suficiente para se fazerem valer enquanto momentos de fuga e respiro, em que algo do sujeito vem abalar a estrutura que o confina.

Ao oscilar entre a observação e a interpelação direta das personagens, a câmera forja uma proximidade que não alcança de fato. Resta sempre uma timidez no canto da boca, no sorriso sem jeito das adolescentes, na maneira como desviam o olhar da objetiva. O embaraço é típico da fase pela qual estão passando – quem foi adolescente o sabe – mas algo mais se deixa entrever nesta dificuldade de criar proximidade. Por exemplo, tomemos o momento em que Rose decide acordar Evelin, recolhida no quarto desde que chegara do baile *funk*, como conta a mãe à equipe na cena imediatamente anterior. A menina havia brigado com o namorado e chegado tarde em casa. Rose, com o ar bem humorado que lhe é característico, bate na porta de seu quarto e a chama, sem enunciar o que quer com ela (pois o que quer é surpreendê-la, flagrar sua ressaca diante da equipe de filmagem). Ao abrir a porta com visível mau humor, Evelin dá de cara com a mãe e toda a equipe a postos atrás dela, e imediatamente fecha a porta, ralhando: “porra, mãe, se manca!” O que não passa despercebido é que, neste momento, mãe e equipe agem em conluio de modo a

surpreender e flagrar a personagem. O xingamento da menina caberia bem à equipe, que deveria, de fato, ter “se mancado” e preservado a personagem daquele constrangimento. Invasão de privacidade é algo comum em família, mas o pacto é certamente outro com uma equipe de filmagem. Ao fazer parte deste jogo, a câmera gera um mal estar, um constrangimento, forjando uma intimidade artificial. Mais que isso, a cena gera um efeito de identificação entre a posição da mãe e a da equipe. Isso é bem revelador de uma postura que já estaria sendo sugerida no decorrer do filme: a realizadora assume, na relação com as meninas, o lugar de uma autoridade, quase uma “mãe” ela mesma, que sabe mais e tudo pode, inclusive observar o namoro detrás da janela sem ser vista, ou acordar de surpresa a personagem de ressaca, ou mesmo filmar a briga de um casal (que discute aos sussurros, como que tentando evitar o registro da crise). De modo geral, o embaraço sentido na fala e no olhar das adolescentes é consequência dessa forma mal resolvida de equilibrar proximidade e distância, forçando a intimidade quando ela não é bem vinda, falhando em criá-la, nas breves oportunidades que teria para isso.

Se em algum momento a câmera consegue se aproximar o suficiente de uma personagem para obter dela alguma confissão íntima, isso acontece com as mães, não com as filhas: vemos Antonizia chorar de cansaço e apreensão pelo futuro da filha, Rose falar de seus sonhos de ser atriz, numa relação de proximidade que não verificamos nos encontros com as meninas. A presença das mães das adolescentes, que a princípio surge como elemento importante para compor o quadro geral – elas próprias engravidaram muito jovens, se separaram, criaram sozinhas suas filhas – acaba por adquirir outros sentidos. Já não se trata apenas de valorizar a relação de cada uma com sua respectiva filha, mas de tomar sua fala como instância produtora de um saber, ou de um juízo sobre a situação das meninas.

As adolescentes são muito parecidas, reproduzem estereótipos de meninas pobres e sonhadoras, brincam de boneca e de amor, são inconstantes e inocentes, enquanto suas mães compõem retratos mais abertos à contradição e à complexificação. Antonizia, por exemplo, a princípio surge como uma mulher ressentida, exaurida, sempre à beira de um ataque de nervos, mas é ela a quem a filha chama quando sente as dores do parto, é ela quem vai ajudar a cuidar da neta recém-nascida (como antes fora a mãe de Maria quem oferecera cuidados na hora do aborto, no filme de Carla Gallo). Rose, por sua vez, apesar de suas falas bem humoradas, possui uma tristeza mal disfarçada, adivinhada em alguns de seus depoimentos. A

mãe de Edilene é a única de quem o filme não se aproxima tanto, talvez porque ela, também grávida, ocupe no discurso fílmico posição semelhante a de sua filha: ambas esperam filhos que não planejaram, e no final é Edilene quem irá cuidar dos dois bebês, seu filho e seu irmão, ao contrário do que ocorre nas outras famílias, em que a avó assume parte dos cuidados com as recém-nascidas. Quanto à mãe de Alex, suas falas se dirigem não ao filho mas à Edilene, a quem considera como filha e de quem espera poder cuidar junto com o neto que ela carrega no ventre, o que, a propósito, não acontece, pois Edilene acaba por voltar à casa da mãe.

O filme trabalha uma clara divisão de gêneros, as mulheres conversam entre elas, e os (poucos) homens que são ouvidos, entre eles: como vimos, é a Alex que o pai de Joice se dirige, cobrando responsabilidade. Nas cenas do cotidiano, cada personagem ocupa o lugar que a sociedade lhes reserva, meninas na cozinha, cuidando da casa e das crianças, homens no trabalho ou alheios ao que se passa com as mulheres. Em suma, há uma fixação de identidades, nada chega para perturbar ou colocar em questão os arranjos socialmente estabelecidos para cada gênero. O filme reflete, assim, os sintomas de uma sociedade heteronormativa, machista e desigual, sem apontar saídas sob o risco de, neste reflexo, não apenas reproduzir mas produzir os grilhões do gênero. Ser mulher é uma sina, uma fatalidade: não por acaso, o filme registra o momento da descoberta do sexo dos bebês, sempre acompanhada de um ar de decepção das mães quando este se revela feminino.

O desfecho de *Meninas* é síntese do fatalismo que orienta toda a narrativa: o namorado de Evelin morre num confronto com a polícia três meses após o fim das filmagens (numa reincidência do tema, já anunciado na primeira cena de Luana, que cresceu orfã de um pai envolvido com o tráfico), deixando Evelin viúva, aos 13 anos, com uma filha de quatro meses. A imagem que ilustra o que é informado pelos créditos é a de Evelin no cemitério, de luto. A câmera filma a menina caminhando entre os túmulos, solitária. É expressivo que seja sob a sombra da morte que este filme dedicado a registrar gestações e nascimentos termine. Junto com o namorado de Evelin, enterram-se as possibilidades de saída do quadro geral que o filme insiste em compor, entre as ruelas das favelas do Rio de Janeiro.

Parece-nos que, no caso específico de *Meninas*, a aposta no modelo sociológico tem consequências mais graves do que em *O aborto dos outros*. Neste, tudo é feito mais às claras, os momentos em que vale a experiência subjetiva são filmados de modo a contrastar com os momentos em que fala o saber sociológico, e

embora isso não contribua para valorizar a experiência das mulheres em si mesmas, ao menos não escamoteia as intenções de cada uma das partes. É um filme que generaliza para sublinhar, assumir sua militância e sua posição política, traduzida nas falas dos especialistas. Já em *Meninas*, o subjetivo sucumbe ao saber generalizante, mesmo ao senso comum, que não se afirma claramente mas orienta toda a narrativa. Desse modo, o filme roteiriza excessivamente as vidas filmadas, conferindo às situações uma interpretação sociológica mal disfarçada pela proximidade forjada por procedimentos de observação e conversas.

Em suma, temos dois documentários que se ocupam das margens sem cravar nelas pontos de fuga, que permitissem ao sujeito ganhar algum grau de autonomia. Sendo estes sujeitos predominantemente femininos, as consequências são sérias para um pensamento sobre o gênero. Mais que meramente refletir, reproduzir ou denunciar a violência que atinge as mulheres pobres, as obras produzem uma visada sobre elas que não deixa saída, confinando-as a sua sina. Por seus procedimentos formais, que selecionam e embasam o que elas tem a dizer sobre suas próprias experiências em estruturas rígidas de identificação, criam uma espécie de voz unívoca, que não cede lugar à escuta das múltiplas vozes captadas. Compreende-se a necessidade de denunciar situações de opressão – eis o mérito de ambos – o que não é simples de compreender é como essas situações, mesmo quando combatidas, acabam por se perpetuar nos modos do discurso, criando uma espécie de cárcere formal, de onde não se escapa. As mulheres são tudo – frágeis, inconsequentes, passivas, vítimas, culpadas, vaidosas, maternais, compreensivas, estressadas, histéricas – “tudo menos elas mesmas”, como já escrevia Beauvoir.

O procedimento de generalização que flagramos nas duas obras fixa o que está em constante movimento, faz a alteridade retornar sobre o mesmo, no que Trinh Minh-Ha chama de “clausura da identidade feminina”¹³⁹. Para a autora, ocupada em pensar não apenas a mulher, mas a mulher no contexto pós-colonialista por meio de cruzamentos entre gênero, raça, classe e nacionalidade, essa clausura é ainda mais radical sobre aquelas que não tiveram a sorte de nascer no lugar e na família certa, as mulheres da margem, “de cor”, “do terceiro mundo”, aquelas que frequentemente são consideradas “minorias”. Há um “pseudo-feminismo”, nos termos da autora, que em

¹³⁹ MINH-HA. *Woman, Native, Other. Writing post-coloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, p. 95.

busca da universalidade, da ‘mulher’ genérica, tende a apagar a diferença nela mesma, em nome da defesa de qualidades essencialmente femininas, ou de um modo de ser essencialmente diferente dos homens. Nesse caso, ao afirmar e privilegiar uma diferença (entre os sexos), este pseudo-feminismo camufla as relações de opressão advindas de outros eixos de alteridade, e as mulheres pobres, ou negras, ou não-ocidentais, oprimidas não apenas pelo seu gênero mas por sua condição social, tornam-se ainda mais invisíveis no pensamento crítico e teórico.

Vimos como essa discussão ganha fôlego na transição da segunda para a terceira onda do feminismo, quando a diferença passou a ser pensada mais rigorosamente, não apenas na relação da mulher com o homem, mas das mulheres entre si. É importante pensar sobre isso, ao analisar filmes como *Meninas* e *O aborto dos outros*, posto que as relações entre aquela que filma e as que são filmadas são indiretamente marcadas por diferenças decisivas. Se, por um lado, tais filmes merecem ter reconhecidos seus esforços de dar visibilidade àquelas que de outro modo restariam invisíveis, marginais, esquecidas, por outro importa refletir criticamente sobre os modos de visibilidade empreendidos pelas obras (os corpos sem rosto de Gallo; as meninas indiferenciadas de Werneck; as histórias ligadas entre si por elos sociológicos, impessoais) e sobre as relações forjadas entre os dois lados da câmera (a postura distante e um tanto neutra de Gallo, numa abordagem quase “científica” do fenômeno; a proximidade um tanto artificial de Werneck, que ao forjar ou forçar a intimidade acaba por acentuar a distância, a separação e a assimetria).

Não apenas *o que mostrar, mas como mostrar*, diria Akerman, é o que interessa, o que está em questão se o que se quer é pensar como o cinema pode alterar ou problematizar o universo simbólico ao redor do feminino, com seus padrões, mas também com suas possibilidades de fuga e transformação. Nos casos analisados, a maneira como as mulheres são mostradas não permitem muitas fugas ou desvios. Isto poderia ocorrer se algo da experiência singular das personagens viesse desestabilizar ou complexificar um pouco mais o discurso filmico.

O que se observa, contudo, é que do encontro entre as realizadoras, que ocupam lugares privilegiados na esfera social (são brancas, de classe média, respeitadas profissionalmente) com as mulheres filmadas, predomina, nos dois casos, a visão das primeiras. É ela que está refletida no discurso especializado, no caso do filme de Gallo, e que orienta o filme de Werneck. As mulheres que filman parecem saber mais sobre as que são filmadas do que elas próprias. Como isso, de fato,

contribui para retirá-las da invisibilidade ou do lugar passivo? É preciso insistir na reflexão sobre como pode o documentário resistir aos padrões, fazer emergir variações a partir do encontro entre diferentes e do embate daí resultante, e não apenas a partir do discurso e do olhar (coeso, lógico, por vezes até “bem-intencionado”) que um dos lados da relação – precisamente o mais privilegiado – lança sobre o outro.

3.1. O gênero como clausura

Personagens femininas espacialmente confinadas são recorrentes no cinema realizado por mulheres. Chantal Akerman – desde o primeiro curta, *Saute ma ville*, em que uma Chantal ainda adolescente veda a porta de seu pequeno apartamento, liga o gás e acende a chama, até *La Captive* (2000), adaptação do romance de Proust que conta a história de uma jovem refém da possessão de seu amante, passando por *Je tu il elle* (1975) com sua personagem trancada num quarto a escrever cartas e a comer açúcar, e mesmo por *Jeanne Dielman*, com sua protagonista prisioneira dos gestos diários – trabalha com tanta insistência o confinamento que Ivone Margulies, uma de suas estudiosas mais dedicadas, chegou a cunhar o termo “quarto Akerman” (*la chambre Akerman*) como operador de possíveis análises sobre o aspecto espacial de sua obra¹⁴⁰. Marguerite Duras, como vimos em *Nathalie Granger*, mas também em *Détruire, dit elle* (1969), em que Elizabeth Alione não consegue sair do hotel e de sua própria melancolia, também é uma das diretoras que confina suas personagens, quando não espacial, afetivamente (é o caso da personagem de Delphine Seyrig em *India Song* (1975), em que cada amante acentua ainda mais a solidão). Os exemplos são legião e despertam uma questão: seriam tais situações de confinamento modos de trabalhar e expressar formalmente a “clausura da identidade feminina”?

A questão permanece aberta e pulsante quando observamos que, no diminuto conjunto de documentários em que identificamos mulheres filmando mulheres, dois são realizados em prisões: *O cárcere e a rua* (Lila Stulbach, 2004) e *Leite e ferro* (Claudia Priscilla, 2010). A começar pelas similaridades: em ambos, o esforço é de acompanhar e dar voz a presidiárias, por procedimentos de observação e entrevistas. Não há narração, telas explicativas ou créditos sobre a imagem. As principais

¹⁴⁰ MARGULIES. *La chambre Akerman: a cativa enquanto criadora*. Tradução Carla Maia. In: *forumdoc.bh.2006* (catálogo). Belo Horizonte, Filmes de Quintal, 2006.

diferenças estão nas formas de fazer o recorte e organizar a narrativa: se no filme de Stulbach, a escolha é por contar três histórias, a de Cláudia, Daniela e Betânia, montando-as em paralelo, no filme de Priscilla, o fio narrativo é oferecido por uma só personagem, Daluana, e uma longa entrevista com ela é entrelaçada a situações com o grupo de presidiárias do qual faz parte. Elas partilham algo mais além das celas da prisão: são detentas do CAHMP (Centro de Atendimento Hospitalar à Mulher Presa), onde podem amamentar e cuidar de seus bebês recém-nascidos por quatro meses, antes que eles sejam encaminhados pela justiça a orfanato e casas de adoção.

Prisões instauram, como lemos em Foucault, “um novo poder de julgar” que reformula estruturalmente “o poder de punir.” O autor analisa como, na passagem das punições físicas (fogueira, guilhotina) para as penas judiciais, o objeto da punição se altera em definitivo. As prisões não surgem por acaso, mas são resultado de uma sociedade disciplinar que faz da vigilância seu método de adestramento e docilização dos sujeitos. Embora o corpo seja afetado (regimes alimentares, privação sexual, expiação física estão entre os suplícios infringidos sobre o corpo encarcerado), é a “alma”, ou em outros termos a subjetividade, a psiquê, a consciência do sujeito que torna-se o principal alvo das instituições carcerárias: “a expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições”¹⁴¹, escreve o autor. O objeto do crime altera-se sensivelmente, julga-se não apenas o ato infrator, mas todo o histórico do delinquente, “quais são as relações entre ele, seu passado e seu crime, e o que esperar dele no futuro”¹⁴².

Quando o documentário vai ao encontro de um “delinquente”, há sempre o risco dele reproduzir, na forma do filme, o modo de funcionamento do cárcere, por meio de procedimentos de identificação que operam justamente essa ligação entre o sujeito, seu passado, seus erros e seu futuro. Não é coincidência o fato de mecanismos de visibilidade, como o panóptico, terem se tornado o *nomos* das instituições disciplinares: as “técnicas de ver” objetivam efeitos de poder sobre aqueles que são vistos, posto que o sujeito vigiado é mais passível de controle. Logo, é preciso indagar como os filmes, enquanto técnicas específicas de ver, exercem seu poder sobre as vidas que filma, em maior ou menor escala. Mais concretamente, os modos de exposição das vidas filmadas podem “condenar” ou “absolver” os sujeitos, de acordo

¹⁴¹ FOUCAULT. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999, p. 18.

¹⁴² FOUCAULT. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*, p. 19.

com os procedimentos escolhidos. Em filmes que criam perfis sociológicos, como é o caso de *Meninas* e *O aborto dos outros*, essa identificação entre passado, presente e futuro das personagens (cujo “erro” foi a gravidez precoce, ou cuja “pena” foi a realização do aborto) tem consequências graves para um pensamento sobre o gênero. Ter nascido mulher é uma espécie de crime original – não por acaso, em *Meninas*, registra-se o pesar das mães em descobrir o sexo feminino do feto – cuja pena é a maternidade, que torna-se, simultaneamente, um suplício e uma prisão.

Em *Leite e ferro*, temos novamente a maternidade como mote central. Mas se antes em *Meninas* e *O aborto dos outros* ela surgia como problema para as mulheres, agora em *Leite e ferro* ela é “uma benção de Deus”, como afirmam repetidas vezes as detentas. Isoladas da sociedade, no cuidado com os filhos algum vínculo lhes é restituído, a função de mãe oferece algum consolo e mesmo melhores condições de vida, posto que a rotina do CAHMP se mostra menos dura que aquelas vividas em prisões comuns, de acordo com os depoimentos. Não que o filme elimine as tensões, mas ele tem o mérito de ao menos buscar evitar, no modo como conduz a narrativa, o julgamento moral. À medida em que acompanha o grupo, o filme torna-se cada vez mais sensível ao modo como elas experienciam a maternidade. Se ele não consegue evitar o perfil sociológico, sobretudo pelo foco no passado infrator permeado por violência e vício, aos poucos as cenas de afetividade das mães com seus filhos ganham mais espaço e relevância, singularizando as experiências. Não está ausente, contudo, a dimensão sintomática, problemática – os bebês suavizam o presente das prisioneiras, mas fica claro que o futuro não é muito promissor nem para mães, nem para filhos/as.

Daluana, personagem central, dá início ao filme contando sua história de filha, não de mãe, revelando quão arraigadas são as estruturas que conformam suas experiências (fig. 26). De dentro da cela, ela conta que sua mãe era “do mundo” e que, na impossibilidade de criá-la, a deixou com a avó. Alcoólatra, mãe de 14 filhos, a avó também não dá conta de criar Daluana, que passa a infância mudando de família em família até os 6 anos: “não sei o que acontecia que essas famílias sempre me devolviam”, ela diz. Sem saber explicar o que lhe passava, foi viver nas ruas e passou a sobreviver de pequenos furtos, até conhecer, aos 12 anos, Nego Da Lua, 39 anos, “conhecido no meio do crime, puxador de carro, cinco-sete nato.” Da relação com ele, ganhou o apelido Daluana, uma entrada para o tráfico de drogas e uma filha, que teve aos 13 anos – aqui reverberam as histórias do filme de Werneck, porém, dessa vez,

não há família ao redor que proteja a menina gestante. Foi com Da Lua que ela aprendeu a injetar cocaína, hábito que manteve durante toda a gestação. Ela conta que, quando sua filha recém-nascida foi internada por desidratação, ela surpreendeu a equipe médica que, tendo dificuldades em achar a veia da bebê para injetar o soro, viu a mãe resolver o problema com habilidade. “Você fez curso de enfermagem” perguntaram, “não, sou viciada no pico”, respondeu.



Fig. 26. Daluana e seu filho. *Leite e ferro* (Claudia Priscilla, 2010)

A anedota não está presente por acaso. É parte do procedimento do filme apresentar as situações a partir de ângulos que fogem do que seria esperado, complexificando seu diagnóstico. Na cena seguinte, Daluana, com seu filho no colo, ora fervorosamente com um grupo de detentas. A cena funciona como uma transição para os momentos que, de agora em diante, dominarão a narrativa, em que vemos o grupo reunido na cela, conversando animadamente. As mulheres falam muito e ao mesmo tempo, numa confusão de vozes que as tornam indistintas, resultando numa banda sonora constituída como “um recitativo cantante”¹⁴³ com choro de bebê ao fundo, todas unidas pela experiência do crime, da prisão e da maternidade. Querem falar, é o que fica evidente, precisam elaborar o que lhes passa, e a câmera jamais as intimida, antes, parece detonar e estimular as situações. Face a tantas vozes e casos, o movimento da câmera se desorienta, passando de uma mulher a outra em gestos

¹⁴³ A expressão é de Bernardet in: *Cineastas e imagens do povo*, p. 16.

erráticos, desajeitados, bastante improvisados, como se o ritmo frenético e dinâmico da fala das mulheres contaminasse a fotografia.

Uma das consequências formais dessa dinâmica improvisada e espontânea é o excesso de planos de cobertura – algumas bem redundantes, como uma grade na janela, um detalhe da cela – inseridos como forma de cobrir os erros e costurar os trechos de conversa. Além da simples cobertura, notamos a recorrência de cenas de transição como recurso de montagem. Estas, com frequência, mostram as detentas exercendo suas tarefas na prisão, não muito diferentes das tarefas de uma dona de casa: limpar, cozinhar, organizar roupas, cuidar dos filhos. As prisões femininas são muitas e variadas – lemos nas entrelinhas e vemos nos “entreplanos”.

Há um desequilíbrio entre os momentos de fala, que são bem fortes, e estes frágeis planos de transição e de cobertura. Os enquadramentos permanecem improvisados e pouco trabalhados formalmente, mesmo quando não estão sujeitos ao fluxo acelerado dos comentários do grupo de mulheres. Isso revela uma fraqueza do filme, um descompromisso com a linguagem do plano, com os meandros da forma, que não fica a altura do compromisso assumido pelo gesto de colocar-se à escuta das mulheres encarceradas. *Leite e Ferro* garante boa parte de seu interesse pelo *que* filma – e não por *como* filma.

O filme tem o mérito de deixar que a proximidade entre as detentas e delas com seus bebês ocupe a cena, sublinhando relações afetivas e subjetivas. A ênfase nas relações entre as mulheres não é pacificada, gera tensão e estranhamento. No mundo em que vivem e compartilham histórias, há quem caia na risada ao ouvir sobre como um conhecido pensou ser o super-homem e voou para a morte ou como a companheira teve uma overdose por ingerir nove pedras de crack para evitar o flagrante policial: o riso é um efeito da tragédia. A violência das memórias contrasta fortemente com a realidade presente, em que elas, numa cruel inversão, parecem mais livres dentro da prisão do que jamais foram fora dela, com tempo para tricotar, cuidar dos filhos, assistir juntas à televisão. Ponte ou túnel para o exterior, a televisão, por sua vez, apresenta o mundo de consumo e beleza do qual elas estão e sempre estiveram excluídas. Nos momentos passados em frente à TV, é uma outra prisão que está em jogo, de forte apelo e consequências graves, sobretudo para uma mulher. “Seja linda e o amor ideal chegará”, contam as novelas, “não perca a oportunidade de comprar este eletrodoméstico que irá revolucionar sua vida como dona de casa”,

reclamam os comerciais (cenas de *Simplesmente Jenny* e *Resposta de mulheres* ecoam, na associação, de viés marxista, entre mulheres e mercadorias).

Ao valorizar as relações entre as mulheres, o filme acaba por se distanciar dos mecanismos de identificação dos filmes anteriores— se em *Aborto* quem filma se identifica com o saber instituído pela fala dos especialistas, se em *Meninas* a realizadora se identifica com o discurso paternalista, se com isso ambos os filmes parecem saber mais sobre suas personagens que elas próprias, em *Leite e ferro* cada mulher parece saber mais de si. Não é sugerida uma identificação por parte da realizadora nem com elas, nem com a instituição que as aprisiona. Isto não significa que o filme adote uma postura neutra diante do que filma: ao valorizar os momentos em que as mulheres se relacionam, o filme consegue resistir, em certa medida, à determinação sociológica e valorizar as instâncias subjetivas e afetivas de algo que se passa *entre elas*, emancipando-as no próprio discurso fílmico e tomando, com isso, o partido delas.

Nas conversas, os assuntos variam bastante. Se, a princípio, localizam aquelas vidas no universo das drogas, do abandono e do cárcere, aos poucos passam a temas, digamos, mais socialmente aceitos e partilhados, como amor, traição, desejo e, claro, maternidade, gravidez e amamentação. A estrutura começa a oscilar entre momentos mais fortemente marcados pelos dramas sociais – como a sequência de conversas com as portadoras de HIV que não podem amamentar (ambas foram contaminadas pelos seus maridos, uma delas matou o parceiro quando obteve o diagnóstico) – com momentos em que os assuntos são mais ordinários e corriqueiros. A misoginia não está ausente, sobretudo quando as mulheres descrevem as situações de violência no confronto com a polícia e no momento do parto (muitas foram algemadas na cama do hospital, em meio às dores das contrações).

Do CAHMP em que se encontram – a sigla faz pensar nos campos de concentração, associação sugerida também pelos planos de arames farpados que cercam os limites da prisão – os filhos que por nove meses estiveram dentro delas, que por outros quatro foram nutridos e cuidados por elas, são levados pela justiça. Numa sequência perturbadora, o filme alterna *closes* nos rostos dos bebês dormindo com imagens das câmeras de vigilância na prisão, vidas que estão sob o escrutínio da lei. As crianças de quatro meses completos vão para instituições onde ficam à espera da determinação de seus destinos, muitas são dadas para adoção sem consentimento prévio da mãe, poucas acabam reencontrando suas mães quando estas saem da prisão.

As mulheres contam tudo isso em meio a uma apreensão geral pela despedida iminente. Fica claro, ao longo do filme, o quanto elas depositam nos filhos seus resquícios de alegria, algum sentido para os dias que se repetem no confinamento que, por sua vez, é fortemente reiterado pelos enquadramentos (fig. 27-28).



Fig. 27-28. Clausuras. *Leite e ferro* (Claudia Priscilla, 2010)

O desfecho vem sublinhar o mal estar que resulta da situação daquelas mulheres e crianças, essas vidas que no encontro com o poder oficial são destituídas da possibilidade de seguir juntas. O problema é profundo, a situação é complexa. Em

seus últimos depoimentos, o filme registra o protesto dessas mães, que querem ter o direito de decidir para onde vão seus filhos, se com elas já não podem ficar (“foi o juiz que pariu?”, pergunta Daluana, “por que é ele quem decide?”). O filme, contudo, evita o drama em favor de uma aproximação um tanto sóbria daquele universo, mesmo considerando-se que esta aproximação não deixa de ser afetada por algo que vem das personagens.

Diante do quadro geral, *Leite e ferro* busca algum grau de particularização, o que se torna explícito na sequência em que cada mãe fala sobre o nome que escolheu para seu/sua filho/a. O gesto de nomear é particularizante, e as mães fazem questão de sublinhar as especificidades dos nomes escolhidos: João Vitor, mas o segundo nome se escreve “V-y-t-t-o-r”, informa a mãe, “não é Ketelin, é Keterin, com r, é diferente”, diz outra, “Grazielle, não Graziela”, uma terceira, e assim por diante. Cada nome tem por trás uma escolha, uma história, relacionada ou não a motivos íntimos – por exemplo, Vitória é um nome comum entre as meninas, “porque ela é uma Vitória na minha vida”, explica uma das mães.

Na última cena, já conhecidos os nomes dos bebês, vemos uma das mães com seu filho, na cela, brincando. Não se trata de uma personagem que obteve destaque no decorrer das falas, o que ocorre apenas com Daluana. Terminar com ela seria fechar um círculo que o filme prefere deixar aberto. Não surgem índices nem estatísticas que expliquem, de fora, o que acontece em cena, como no filme de Gallo, tampouco há final trágico como em *Meninas*. Esta história não tem fim. Neste filme todo realizado em meio ao grupo, é expressivo que a última cena seja a de uma mulher brincando sozinha com seu filho, o que corrobora a hipótese de que seu movimento é do geral ao particular, estreitando a abordagem.

Esse estreitamento, contudo, por força da quantidade de mulheres filmadas e da maneira como suas falas confundem-se, interrompendo e sobrepondo-se umas às outras, não chega às últimas consequências. Se conhecemos os nomes de alguns dos filhos, das mães sequer isso sabemos, com exceção de Daluana (que cobre seu nome de batismo, Cristiane, tatuado no braço ao lado do nome do pai de seus filhos, com o desenho de uma teia de aranha, o que significa “ladrão de carga” na simbologia do crime, como ela explica,). Seria injusto cobrar do filme o que ele não se propõe, mas não deixa de ser sintomático que essas mães se apresentem agrupadas. Elas têm voz, há abertura para que isso aconteça, mas suas vozes formam um coro, o que reflete

uma dificuldade inerente a este tipo de projeto, que busca esboçar ou denunciar uma situação social crítica a partir de casos singulares.

A diretora não deixa aparecer índices de sua presença entre as mulheres, nenhuma menção a seu nome, nenhuma intervenção sob a forma de pergunta nas entrevistas, nenhum comentário às situações. Desse modo, como já exposto, a relação entre quem filma e aquelas que são filmadas fica apenas subentendida. Deduzimos que há certo grau de confiança pela forma como as detentas confessam seus crimes, expõem suas fragilidades, mas ao mesmo tempo não se coloca, de forma contundente, o abismo que separa os dois lados da câmera. Isto talvez seja escolha consciente de uma diretora que busca, ao menos, dar ao outro lado primazia sobre sua própria perspectiva, fazendo com que o discurso fílmico se construa a partir da voz e da experiência do outro. Contudo, não se ausenta da cena algo que já surgia como questão nos filmes de Gallo e Werneck, a saber, a escolha das documentaristas em abordar questões comuns a mulheres, como maternidade e sexualidade, a partir de um quadro social limitado pela pobreza e pela marginalidade. A condição feminina só pode se esboçar, nos três projetos, sob a forma do problema, do sintoma. A rigor, a diferença de classe fala mais alto que a identidade de gênero, e esta se vê atrelada àquela de modo radical.

Isto tem seu lado positivo, posto que firma a recusa em tomar as mulheres como um segmento social autosuficiente e com causas específicas como, grosso modo, o feminismo branco ocidental sugeria antes que feministas negras e não-ocidentais entrassem em cena para criticá-lo. Se não há uma “identidade de gênero” fortemente sugerida nestes filmes, é por força do contraste entre as mulheres que filmam e as que são filmadas (estas sim, identificadas entre si pelo gênero, pela classe, pelo estatuto social), pelas diferenças evidentes entre aquelas que ocupam o campo e as que permanecem no antecampo¹⁴⁴. Entre elas, abismos profundos se adivinham, e se ainda assim resiste uma ponte alicerçada sobre a condição partilhada de gênero, esta é frágil e instável.

A ausência de relações mais fortes entre as realizadoras e o universo observado, o modo como dele se guarda uma distância segura, impede não apenas a

¹⁴⁴ O antecampo se refere a um "fora-de-campo mais radical situado atrás da câmera", conforme formulação de Jacques Aumont, retomada por André Brasil. In: BRASIL. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v.20, n.3., p.578-502, set./dez. 2013, p. 579.

fixação de uma identidade, mas a construção de um comum, que fortaleceria o projeto estético e político das obras. A construção deste comum, parece-nos, seria importante caso os filmes tivessem como objetivo feminizar seu discurso, apresentando as fissuras e abismos sociais sem deixar de lado a tentativa de expor elos de ligação das realizadoras com as mulheres filmadas. Ao romper ou ocultar tais elos, as obras configuram-se como espécies de estudos de casos problemáticos, não como apostas na relação. Em suma, são filmes em que mulheres falam *sobre* outras mulheres, especificamente mulheres pobres e marginalizadas, muitas vezes a partir de uma perspectiva verticalizada (posto que as realizadoras ocupam lugares privilegiados em relação às personagens) e não filmes *com* mulheres, em que algo de comum entre mulheres que filmam e são filmadas vem afetar a *mise-en-scène*.

Todos os filmes até aqui analisados apresentam as personagens dentro de contextos específicos, que oferecem um quadro preciso e circunscrito para compreensão de sua difícil situação: a menina na clínica de aborto, a jovem no centro de saúde, a prisioneira em sua cela, todas contam suas histórias passadas, atravessadas pela violência e pelo abandono. São personagens localizadas, confinadas a uma situação da qual é difícil escapar. Não há ponto de fuga, e parece que só resta mesmo a essas mulheres ocupar os lugares que lhes cabem. Os filmes reproduzem e, ao mesmo tempo, produzem estes lugares.

O Cárcere e a rua vem destoar deste conjunto. Neste segundo documentário sobre mulheres na prisão, ao contrário de uma cela, as cenas iniciais mostram uma mulher perambulando pelas ruas da cidade. Visivelmente perdida, ela pede direções aos transeuntes (“onde eu pego o ônibus para Teresópolis?”). A câmera na mão acompanha sua deriva pela paisagem urbana, a vemos atravessar uma praça, um pequeno mercado, ruas cheias de gente. É uma mulher *sem lugar*. No ponto de ônibus, ela repete a pergunta – “onde pego o ônibus para Teresópolis?” O rapaz que a orienta repara a câmera, pergunta se ela está “gravando alguma coisa.” Ela entende a pergunta como suspeita de que sua necessidade de saber a direção fosse inventada, mera ficção para a câmera, e responde, como quem firma um pacto de veracidade *apesar das imagens*: “eu não sei, mesmo”, e continua, “sabe por que eu não sei? Porque tô saindo da cadeia.”

Antes que o filme nos leve até a Penitenciária Madre Pelletier, em Porto Alegre, onde irá se passar a maior parte de sua narrativa, é preciso meditar sobre os sentidos que semelhante apresentação permite criar. Se antes falávamos em

localização, identificação, fixidez, agora temos movimento, deslocalização, estranhamento. Com sua camiseta em que se lê “Chanel”, seu cabelo bem arrumado, aquela mulher perdida poderia ser *qualquer* mulher, uma mulher que na volta do salão de beleza se vê perdida entre a multidão, ou que simplesmente não sabe mais como voltar para casa. Quando ela revela de onde vem, a declaração causa impacto e surpresa, nem tanto pelo teor, mas pelo tom. Ela fala de sua saída na cadeia com altivez e naturalidade desconcertantes, quase desafiando seu interlocutor a lidar com aquela informação. O que se passa nesse momento é que ela, ao se identificar como ex-presidiária, *desestabiliza a cena*, efeito oposto ao que ocorria nos três filmes antes comentados, que por estratégias de identificação criavam estabilidade narrativa, indo de encontro às expectativas. *O cárcere e a rua*, por sua vez, inicia-se contrariando expectativas e isto tem consequências para a maneira como são construídas suas três personagens, a começar pela mulher perdida que logo saberemos se chamar Cláudia.

Outro ponto importante desta sequência de abertura é a relação que fica sugerida entre quem filma e quem é filmado. É a primeira vez, nos casos analisados, que alguém em cena nota e se refere diretamente à presença da câmera. Em *Meninas*, *Aborto dos outros*, *Leite e ferro*, esta presença é absorvida por procedimentos de *mise-en-scène*, como se a câmera se tornasse invisível ou tomasse parte das situações aderindo a elas de modo a intervir minimamente no “real” que filma. Esta adesão realça o efeito de verdade, que por sua vez contribui para uma compreensão unívoca das personagens, enfatizando a correspondência – a transparência – entre filme e realidade. Nada é colocado em dúvida ou sob suspeita, como acontece de saída em *O cárcere e a rua*, quando a curiosidade do transeunte em relação à presença da câmera gera na personagem a necessidade de reafirmar que, de fato, ela não sabe o caminho, sua pergunta não é uma encenação, ou no mínimo, é a encenação de algo real. Nunca saberemos se, realmente, ela sempre soube para onde ir e quisesse com sua afirmação apenas levar sua encenação mais a fundo, conferindo credibilidade a sua performance. Mesmo que ela de fato não soubesse o caminho, pode ser que alguém da equipe de filmagem o soubesse mas tenha guardado a informação para si, de modo a garantir a credibilidade da sequência. Seja como for, real e encenação surgem amparados por outros pactos de relação. O primeiro já não é apenas um fim a ser alcançado por meio da segunda: trata-se não mais de apontar um “real” sob a superfície das imagens, mas de apostar no real da encenação.

Cláudia Rullian tem 54 anos e, assim como Daluana em *Leite e Ferro*, é uma veterana da prisão, a interna mais antiga do Madre Pelletier, como informam os créditos logo após seu primeiro depoimento. Ela não oferece informações pessoais como fazia Daluana, não fala de si, mas a partir de si, para emitir um parecer sobre o modo como a sociedade encara o presidiário: “o que as pessoas pensam lá fora era o que eu pensava também, tem que tirar da sociedade (...) não somos nada para eles lá fora, sei e tenho certeza disso.” Ao contrário do que normalmente ocorre ao “povo” no documentário, como escreve Bernardet, Cláudia não fala apenas de experiências particulares mas traduz suas inquietações em pensamentos formulados genericamente, explicitando um saber próprio sobre sua situação: “nascemos insignificantes”, ela diz, “se nós não saísse nunca, pra eles seria melhor”.

A montagem tem ritmo dinâmico, e conecta os momentos com bastante fluidez. Como estratégia de montagem, o filme insere cartelas com intertítulos que oferecem ganchos narrativos a cada história, sugerindo um modo de organização fortemente roteirizado. Se, em *Leite e Ferro*, a estrutura narrativa ampara-se na rememoração e na repetição de tarefas cotidianas, filmadas de improviso, agora há uma clara intenção de construção dramática, que exige um planejamento maior do suceder das cenas. Trata-se de um filme melhor acabado, por assim dizer, que trabalha com maior rigor as questões que coloca ao espectador. As três histórias – Cláudia, que após uma vida na cadeia tenta se adaptar a uma vida em liberdade e se reaproximar do filho; Betânia, que foge do regime semi-aberto e busca reconstruir uma vida fora das grades; e Daniela, 19 anos, acusada de assassinar o próprio filho, recém-chegada à prisão, com outro filho na barriga que nasce no cárcere e é encaminhado ao conselho tutelar – são agrupadas mas se preserva a singularidade de cada uma delas. Quer dizer, não há neste filme o mesmo impulso de generalização que identificamos, em graus diversos, nos demais.

Na sequência ao primeiro depoimento de Cláudia, ela olha pela janela, num gesto formal que liga interior e exterior, o dentro e o fora, “o cárcere e a rua”. Quando começa a contar um pouco do seu passado – “aos quatorze anos fugi de casa e vim para Porto Alegre” – ela rapidamente interrompe e muda os rumos de sua fala, “vamos deixar isso pra lá?” O filme lhe dá ouvidos e “deixa isso pra lá”, abandona o perfil sociológico, continua a seguir a *auto-mise-en-scène* de Cláudia, que mostra a janela da cela onde viveu durante boa parte de seu tempo na prisão. Foi presa por latrocínio, ela nos deixa saber, roubo seguido de morte, um crime que ela própria

considerava imperdoável, mas que acabou por praticar. Suas memórias vêm acompanhadas de uma consciência crítica desconcertante, sua fala não tem a rapidez e a intensidade das falas das detentas em *Leite e Ferro*, é lenta, pausada, refletida. Uma das primeiras coisas que ela nos faz saber, além do crime que a levou a prisão, é que tem um filho, um menino que ficou com ela na creche da cadeia entre os dois e os quatro anos, na sua segunda prisão, mas que não viu crescer, pois foi presa pela terceira vez. “Tenho 54, 28 passei na cadeia”.

Nas entrevistas, Cláudia é filmada em *close* (fig. 29), seu rosto ocupa boa parte do quadro (procedimento que se repete com as demais personagens e que sugere um desejo de proximidade por parte da equipe). Por vezes, sua fala continua em *off* enquanto vemos cenas de seu cotidiano na prisão: ela arruma seu quarto, revira antigos objetos e fotografias, trabalha na cozinha. Quando afirma que terá restado pouca vida para viver depois que sair da prisão, são inseridas fotografias suas em preto e branco, que atualizam o passado sem volta: nelas, aparece jovem e aparentemente alegre, ao lado de amigos e familiares. O procedimento contribui para complexificar o retrato – sem fazer coincidir sua face a uma só imagem, o filme multiplica seus rostos possíveis. Também multiplica os ângulos de cada situação, em larga medida devido à maturidade de Cláudia ao lidar com suas questões íntimas. Mesmo sua liberdade, que seria o sonho de qualquer detenta, não surge com uma face só. Há uma parte dela que se acostumou tanto à prisão, ao cotidiano dentro das celas, que a liberdade, ao mesmo tempo que a atrai, a amedronta.

A tensão entre liberdade e prisão, dentro e fora, já anunciada pelo título, é um dos motes centrais do filme. Não por acaso, ele escolhe seguir de perto a história de duas personagens saindo do regime fechado para o semi-aberto. Além da própria Cláudia, há Betânia Fontoura da Silva, 28 anos, condenada a 15 anos de prisão por dois assaltos (fig. 30). Betânia é uma personagem contraditória, de grande interesse para um filme que se furta a estabelecer representações estanques de suas personagens. Na prisão, ela namora sua companheira de cela. Na cena em que as duas se despedem, antes de Betânia ir para o regime semi-aberto, a namorada diz à equipe, sem disfarçar timidez, que está “um pouco faceira, um pouco triste.” Um pouco de cada coisa, nenhuma das duas: este é um filme que parece se interessar pelas indefinições.

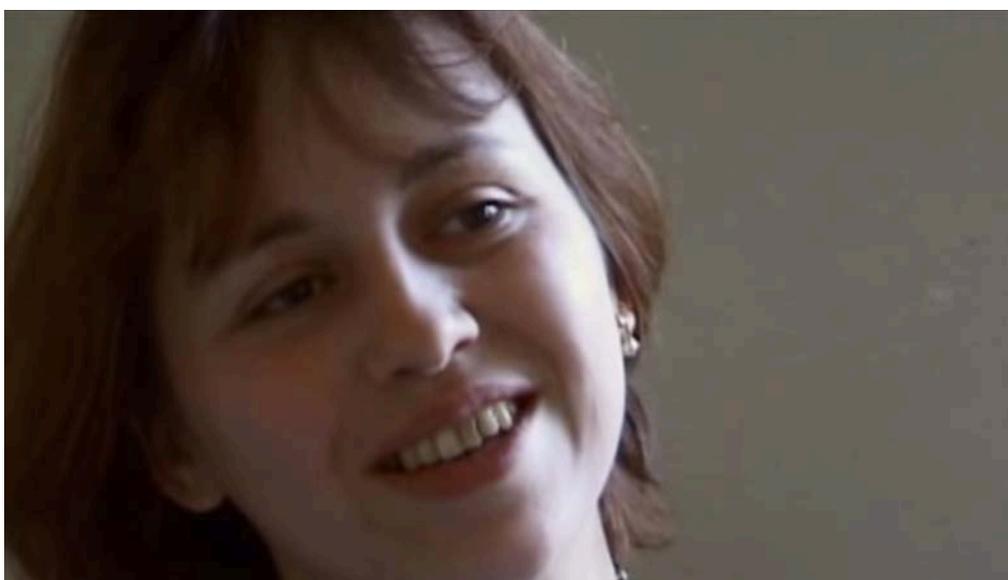


Fig. 29-31. Cláudia, Betânia, Daniela: proximidades. *O cárcere e a rua* (Lila Stulbach, 2004)

Ao ser transferida para o regime semi-aberto, Betânia não se adapta bem e acaba fugindo. O modo como o filme registra sua fuga é um forte indicador da relação que se estabelece entre ela e a equipe. Vivendo na clandestinidade como foragida da prisão, confia o suficiente na realizadora para deixar que ela saiba seu paradeiro. Nesse sentido, vale retomar a sequência em que o filme monta paralelamente duas situações antagônicas: a coordenadora do albergue onde as detentas cumprem o semi-aberto emitindo um fax sobre a fuga de Betânia, dando início ao processo de sua busca, e Betânia em sua nova casa, já foragida. O filme encontra o que a justiça procura e, ao não “entregar” sua personagem, reforça a cumplicidade, reafirma o pacto de confiança necessário para a aproximação que deseja alcançar. Mais que isso: ele inventa com Betânia a ficção de sua libertação. Em cena, ela não é uma foragida, mas uma mulher livre, que tem sua casa, vive suas paixões, projeta sonhos para o futuro. Ao acolher em sua escritura essa espécie de ficção, a obra aposta na possibilidade de criação de mundos mais porosos e permeáveis pelo dissenso: mundos nos quais uma prisioneira pode inventar para si sua cena de liberdade. Dito de outro modo, o filme menos constrói ficcionalmente esse mundo do que crê no mundo que a personagem produz para si. Afinal, ela foge de verdade e nós, espectadores, ficamos um pouco apreensivos com a possibilidade de vê-la ser, novamente, capturada.

No avançar dos 80 minutos de filme, as personagens se singularizam e complexificam. Não raro elas voltam atrás em suas próprias declarações: Cláudia, que havia declarado logo no início do filme que não havia aprendido nada de bom na cadeia, ao final declara que sim, aprendeu bastante, e teria negado isto antes porque “não estava com a cabeça boa”. Nesse momento, há um meta-*flashback*, que reinsere o plano em que ela afirma não ter aprendido nada na prisão, como quem oferece ao espectador um lembrete da passagem que a personagem comenta. O recurso, apesar de redundante, expressa a tentativa de coesão discursiva que é cara ao filme, evidente também no modo como se liga um depoimento a outro, ou uma história a outra, por meio de “ganchos” nas falas das próprias personagens: Cláudia, ao dizer que não quer fugir, introduz o tema que irá predominar na sequência com Betânia, já foragida, por exemplo.

A relação da equipe também varia a cada história, revelando uma atitude que busca empatia e engajamento no encontro com as mulheres encarceradas. Dentre as três, é com Cláudia que se estabelece a relação mais densa. Não apenas porque dedica mais tempo a ela que às demais personagens, mas pelo próprio modo de deixar que atue nas diferentes situações: Cláudia faz da câmera seu divã e sua companhia,

confessa seus erros, expõe seus medos, afirma seus desejos. Após sair da cadeia, em seu primeiro passeio para o centro da cidade, a equipe a acompanha – são as cenas do início do filme que retornam, fechando um ciclo – e ela diz, como quem agradece: “Foi bom sair com vocês”, “eu ia enfrentar isso sozinha”.

Cúmplice de uma, acompanhante de outra, o filme estabelece com suas personagens uma relação mais atenta e menos apressada em tirar conclusões ou “provar” alguma coisa. Há uma forte tendência à valorização dos afetos e intensidades em detrimento das explicações. Não são gratuitas, nesse sentido, as passagens em que vemos um homem agarrado às grades do presídio, gritando seu amor para sua esposa presa (esta é, inclusive, a última cena do documentário, inserida entre os créditos finais: vemos o homem se despedir da mulher e prometer voltar no dia seguinte). Operando como transição entre uma história e outra, tais cenas pontuam o interesse do filme por uma economia afetiva que, por sua vez, aponta para possibilidades de vínculo que as prisioneiras ainda vislumbram. “Ô Magda, te amo, amor! Nada vai separar nós, não te preocupa! Vou tirar você, meu bebê!”, grita ele, no meio noite, “dei leite pros nossos filhos”; “vem bem bonita pro pátio amanhã, faz as unhas!” É tocante, e também ambíguo (pois nada sabemos dele, ou de sua história com a mulher, a não ser que ele a revisita, noite após noite), o modo como o homem sai do extracampo para participar dessas cenas inusitadas. Se de um lado as cenas reforçam a afetividade cultivada pelo filme, formalmente elas criam forte contraste entre a imagem de um homem em liberdade e a silhueta de sua mulher, adivinhada ao longe, entre grades (fig. 32).



Fig. 32. O homem livre, a mulher presa e o amor. *O cárcere e a rua* (Lila Stulbach, 2004).

Betânia é a personagem mais “intensa”, por assim dizer, no que diz respeito a seus laços afetivos. Ela passa por vários relacionamentos no decorrer da narrativa, e se no começo ela namorava sua companheira de cela e dizia “não querer saber mais de homem”, após sua fuga, se contradiz. Primeiro, se envolve com um rapaz numa relação que não dá certo, mas logo conhece outro, com quem vai morar e a quem declara amor. “O que vocês gostam de fazer juntos?”, pergunta a diretora, numa das raras vezes em que ouvimos sua voz; “visitar a avó dela”, responde o rapaz; “sexo”, responde Betânia, caindo no riso diante do constrangimento que causa no namorado. Betânia não cabe em nenhuma identidade fixa, é uma “fora-da-lei” da representação: é a prisioneira livre que namora mulher sem se identificar como lésbica, é cética em seus relacionamentos e ao mesmo tempo uma romântica incorrigível, num momento quer voltar para o regime fechado, n’outro foge da prisão, em suma, é surpreendente e contraditória e o filme trabalha de modo a preservar e valorizar suas contradições.

As outras duas personagens, mais solitárias, acabam por criar um vínculo entre elas. Cláudia, a experiente detenta, toma Daniela, a recém-chegada acusada de filicídio, como sua protegida, visto que o crime do qual é acusada representa uma ameaça a sua vida dentro da cadeia. Daniela passa a considerar Cláudia como “a mãe que nunca teve”. Depois que Cláudia sai do regime fechado, de Daniela vemos pouco. Ela é, na verdade, uma coadjuvante na história de Cláudia. Das três histórias, a sua é a que o filme menos acompanha. Talvez porque, no seu caso, não há previsão de uma saída da cadeia como nos outros dois, o que dificulta que se estabeleça o contraste entre o dentro e o fora, caro ao filme. O filme só volta a visitar Daniela a pedido de Cláudia, que se preocupa com a menina de 19 anos, acha que ela está adoecendo e vai acabar no manicômio judiciário.

Vale notar como o filme evita o diagnóstico psiquiátrico: de fato, Daniela acaba sendo levada ao manicômio, como informam os créditos finais, mas as cenas com ela não oferecem indícios de seus distúrbios mentais, são conversas banais sobre as cartas de amor que escreve e recebe na prisão (mais uma vez, o amor comparece como vínculo possível ao mundo exterior), ou sobre sua adaptação à rotina da cadeia. Ela se mostra cada vez mais conformada, diz não se importar se sai ou fica, que tem tudo que precisa dentro da cadeia. Paira sobre Daniela uma espécie de serenidade e não o comportamento errático de uma potencial paciente psiquiátrica, o que mais uma vez reforça a maneira como a diretora escolhe compor o retrato de suas personagens, evitando os estigmas.

Mesmo a maternidade não é explorada de modo a identificar as personagens como “mães”. O filme não se ocupa especialmente do drama de Cláudia com seu único filho, ou de Betânia com seus quatro, sequer de Daniela com seu recém-nascido, que lhe é tirado dos braços (sem mencionar o outro filho a quem ela supostamente matou, crime pelo qual se declara inocente). A maternidade não surge nem como problema (como em *Meninas* ou *Aborto dos Outros*) nem como benção ou salvação (como em *Leite e Ferro*), mas como um fator a mais a compor o retrato daquelas mulheres. Ao evitar o foco na identidade de mãe, a perspectiva de gênero produzida pelo filme acaba por ser mais complexa e diversa, evitando o determinismo.

Talvez seja pelo modo como é inserida a trilha sonora que o filme determine com mais força o que exhibe, emoldurando as situações. A música parece ressaltar, forçosamente, a afetividade que marca a narrativa, como que buscando provocar ou aguçar a sensibilidade do espectador. Num filme tão afeito a ambiguidades e indefinições, essa maneira de guiar e marcar sentidos pela trilha sonora soa um tanto incoerente.

Seja como for, é possível afirmar que, no conjunto até agora estudado, *O cárcere e a rua* destaca-se como o filme mais próximo do que denominamos “cinema com mulheres”. É um documentário que investe claramente nas múltiplas possibilidades de expressar e problematizar este “com”, que aponta para o caráter relacional das obras. Certamente o fato de ter sido filmado ao longo de três anos, como informam os créditos finais (entre outubro de 2001 e abril de 2004), contribui para o amadurecimento do projeto, favorecendo tanto o estreitamento das relações quanto o acabamento formal que configura os modos de aparecer destas mesmas relações. É um filme visivelmente menos “apressado” que os demais, o que beneficia o retrato de suas personagens.

A comparação entre os quatro filmes busca evidenciar como diferentes formas de aproximação das personagens e de tratamento do material filmado geram efeitos distintos, em especial sob o ponto de vista do recorte de gênero. A imagem de mulher produzida pelos filmes realizados em “regime fechado”, como é o caso de *Aborto dos outros* e *Meninas*, é estanque demais para oferecer saída às personagens, reféns de sua própria condição social. Ironicamente, é nos filmes que retratam prisioneiras que alguma saída desta “prisão da representação” se mostra possível. Em *Leite e ferro*, o regime é “semi-aberto”, algum grau de invenção e potência afetiva se adivinha no

modo como o filme valoriza e dá primazia ao conjunto das vozes femininas, ainda que permaneça latente o estigma e o estereótipo, sobretudo pela seleção dos momentos que compõem a narrativa, em que há predominância das histórias pregressas à prisão, situadas num mundo de vício, criminalidade e marginalidade.

Mesmo quando se volta a vivências positivas, como acontece nos momentos em que as mães cuidam de seus bebês, não se ausenta da cena um diagnóstico social. A salvação possível vem de uma “ortopedia” da individualidade, nos termos de Foucault (1999): a punição cede lugar a uma reestruturação subjetiva que pacifica o sujeito, o transforma e o readapta ao meio social. No encontro com as instituições de vigilância, no filme representadas pela religião e pela própria organização carcerária, que concede a elas a oportunidade de vivenciar a maternidade, as mulheres “salvam-se”, recebem uma segunda chance de se adequar ao que se espera delas (e o que se espera de uma mulher, socialmente, se não ser uma boa mãe e provar bom comportamento?). Se antes não havia qualquer saída, agora há uma única, e as mulheres permanecem alheias ao seu próprio destino, desprovidas de escolha.

O cárcere e a rua, diante do que filma, parece colocar insistentemente esta questão: “como sair da prisão?” Não apenas a prisão como instituição, mas a prisão da representação, a prisão que cerca o sujeito feminino, que o relaciona diretamente a sua capacidade de gestar e parir, a prisão que o cinema, nos outros exemplos, ajuda a erigir. No esforço de criar uma espécie de “regime aberto”, o filme acaba por mostrar que há muitas saídas possíveis, rotas de fuga, mas que essas saídas não levam exatamente à liberdade. Há mais variáveis em jogo, mais peças na engrenagem: o labirinto de ruas no qual Cláudia se perde não é menos desnorteante que os corredores excessivamente organizados e controlados da prisão.

As redes de relação que esses filmes realizados entre mulheres produzem dizem muito sobre as maneiras como se constroem os poderes – e, reversamente, a opressão – de um gênero sobre outro ou dentro do mesmo gênero, tensionado por relações de raça e classe. A microfísica das prisões reproduz uma rede de relações de poder sempre em atividade, que aprofundam-se dentro da sociedade. Para que haja pontos de fuga, como acontece em *O cárcere e a rua* e em certa medida em *Leite e ferro*, parece ser preciso criar com os sujeitos filmados alguma abertura, deixar que alguma experiência afetiva encontre lugar, devolvendo às mulheres uma imagem um pouco mais porosa a indeterminações e mudanças.

Até aqui nos dedicamos a pensar ao lado de filmes que retratam mulheres em condição de risco ou perigo, vidas que no encontro com instituições de poder (o regime carcerário, o saber da medicina, a religião) tem seus rumos alterados, seus destinos selados. São obras em que a condição feminina, cruzada com a condição de classe, surge em sua face problemática, sintomática. Esses exemplos aproximam-se no conjunto de filmes selecionados para análise, por delinear certo horizonte comum de interesse das realizadoras pelas “outras de classe”, mulheres que ocupam posições sociais distintas das suas. Bernardet (2003) já identificava a tendência do cinema brasileiro em colocar “o povo” nas telas, apontando que, nessa empreitada, os cineastas atuam como porta-vozes ou representantes do povo, expressando uma “consciência nacional”. O que não é questionado, argumenta o crítico, são os limites dessa representação do povo pela classe dominante, que detém o acesso aos meios de comunicação, entre eles, o cinema. Esperamos ter evidenciado algumas consequências e limites desta distribuição desigual dos recursos de expressão, sobretudo no modo como as diferenças entre as mulheres à frente e atrás das câmeras não se traduzem em filmes que problematizam a relação de poder implicada nos processos de “tornar visível”. As mulheres pobres, negras, marginalizadas socialmente permanecem ocupando as margens do discurso, e mesmo quando falam de si, não detém a palavra, são coadjuvantes de suas próprias histórias. O protagonismo permanece concentrado no saber das realizadoras, com frequência anterior ao encontro com as personagens, saber que determina excessivamente o discurso fílmico e os lugares que as personagens ocupam nesse discurso.

Mesmo em *O cárcere e a rua*, filme em que notamos uma maior abertura ao que surge do encontro com as mulheres filmadas, há resquícios desse desejo do documentário de falar em nome do outro: nos letreiros finais, por exemplo, somos informados que o “maior desejo” de Cláudia é a reconciliação com seu filho. O procedimento é sintomático dessa tomada do discurso pela realizadora, causa desconforto ver algo tão íntimo e pessoal como o “maior desejo” de alguém ser traduzido e resumido na breve passagem do letreiro, desconforto que só aumenta diante da imagem que oferece o fundo de tela para o texto: Cláudia é filmada pelas costas, caminha se afastando a passos lentos da câmera. O mesmo ocorre na última imagem que vemos de Betânia, ela anda de bicicleta e a câmera a filma de costas, se afastando no quadro.

É expressivo esse afastamento que marca as últimas imagens das personagens das quais o filme tentou tanto se aproximar, sobretudo quando os letreiros que informam o desfecho de cada uma são sobrepostos a essas imagens. Quem detém o discurso, ao final deste filme que se esforçou em passar a palavra ao outro, é a realizadora, mas sua voz não entra em cena para deixar isso mais explícito. Como ocorre de modo ainda mais contundente nos demais exemplos, o antecampo permanece protegido, não se expõe, não confronta ou reflete sobre os limites de sua compreensão sobre o que filma, ou como filma.

Não é fato inédito no documentário essa tendência a fazer do antecampo o *locus* de concentração de um saber e de um poder sobre o universo filmado. Trinh Minh-Ha, em sua defesa de falar “ao lado”, ou “junto”, em lugar de falar “sobre” ou “em lugar de”, quer justamente chamar atenção para os riscos de, no ímpeto de “filmar a diferença”, criar apenas relações de semelhança e a identidade. O gesto de “falar sobre”, argumenta a autora, “mira o finito e habita o reino das oposições fixas (sujeito/objeto; homem/mulher)”.¹⁴⁵ Falar “ao lado”, por sua vez, é abrir espaço para que a diferença não cesse de se produzir, uma vez que ela só existe quando não fixada, digamos, em seu modo verbal, não substantivo: é preciso *diferenciar*, e não apontar diferenças.

É um truísmo dizer que há formas de opressão mais cruéis que outras, sobretudo no Brasil, um dos países mais machistas e desiguais do mundo. Filmar e escutar mulheres que experenciam tais formas, que morrem e voltam de novo como diz uma das personagens em *O aborto dos Outros*, que engravidam e são abandonadas antes mesmo que lhes cresçam seios como em *Meninas*, que passam a vida na prisão, enfim, filmar e escutar histórias de opressão não é o mesmo que combater a opressão. Mas como pode um filme combatê-la, afinal?

Um dos modos, que chamaremos representacional, na esteira de Rancière (2005), aposta na seleção de temas e conteúdos que permitam erigir um discurso coeso e claramente militante, sem colocar em cheque os próprios limites do representável. Trata-se de delimitar um “domínio consistente de imitações” que é, “ao mesmo tempo, um princípio normativo de inclusão”¹⁴⁶, que adapta os temas representados a princípios de verossimilhança e correspondência:

¹⁴⁵ MINH-HA, Trinh. *Woman, Native, Other*, p. 101.

¹⁴⁶ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 31.

[a lógica representativa] entre numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade¹⁴⁷.

Talvez seja justamente em função de uma “hierarquia das ocupações políticas” que tantos documentários se dediquem a diagnósticos sociais sob viés da pobreza, da violência e da exclusão. A escolha dos temas, nesses filmes, parece ser mais importante que o investimento nas formas de sua construção. São obras amparadas excessivamente em discursos verbais – nas falas das personagens, nesses casos, como antes na fala da narração, nos filmes de Solberg da década de 1970 – de maneira a sujeitar as imagens ao que é ouvido, ao modo de ilustrações. Raramente (ou nunca) há choque, oposição, contraste entre palavra e imagem: ambas caminham de mãos dadas, reforçando sentidos e garantindo a consistência das imitações.

O “primado da palavra”, se já surgia fortemente nos filmes até aqui analisados, torna-se ainda mais evidente em *Fala mulher!*, único filme de nosso corpus que aborda e problematiza diretamente o cruzamento entre gênero e raça. As diretoras Kika Nicolela e Graciela Rodriguez entrevistam quinze mulheres negras, que tem em comum, além da raça e do gênero, o envolvimento com o carnaval e com religiões afro-descendentes como o candomblé e a umbanda. Há, portanto, um recorte que agrupa as mulheres ao redor desses temas. As muitas vozes que compõem a narrativa são recortadas e coladas umas às outras, em cortes que conferem um ritmo ágil e dinâmico ao filme. A estrutura narrativa é a de um mosaico, e as vozes soam em uníssono ao ressaltar a importância da festa e dos espíritos em suas vidas. Ao compor com os relatos das experiências individuais das mulheres como rainhas da bateria ou mães de santo, o filme evita o “domínio da vitimologia representacional”, nos termos de Nagib, destacando-se dos exemplos anteriores por apresentar figuras femininas fortes e empoderadas, que exaltam o orgulho por sua raça e condição de gênero. “Se reencarnasse, gostaria de voltar mulher e negra”, diz uma das personagens.

Verifica-se, portanto, uma postura afirmativa que se interessa pelos aspectos positivos das experiências femininas – e não pelos aspectos negativos, como nos outros filmes. Não por acaso, os enquadramentos abusam do *contra-plongé*, o que cria

¹⁴⁷ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 32.

um efeito de superioridade das mulheres, que filmadas de baixo para cima, crescem no quadro. Além do carnaval e da religião, elas falam sobre sua relação com os homens, seus pais e maridos (que ainda permanecem, como nos demais exemplos, no extracampo). Muitas sofreram violências de um ou de outro, contudo, isso não resulta num discurso de lamento, mas de superação: uma delas abandona o parceiro infiel, outra prefere se relacionar com mulheres, outra ainda, ao falar do pai, destaca a maneira como conseguiu se libertar de sua tirania. Ao contrário dos pais, ausentes e violentos, as mães são seus exemplos de vida. A memória das mães, quando convocada, traduz cuidado e amor incondicional. Além disso, a maternidade surge na fala das mulheres como um privilégio feminino. “As mulheres podem até se igualar aos homens”, diz uma personagem, “mas eles nunca serão iguais a nós, porque não podem parir”. Fica evidente o intuito das realizadoras em resistir ao patriarcado por meio da afirmação de aspectos da cultura matriarcal. Não por acaso, o filme foca no candomblé e na umbanda, não no Cristianismo, enquanto opção religiosa. Sai Cristo, e com ele a culpa e o pecado (tão presente em *O aborto dos outros* e *Leite e ferro*), entra a mãe de santo, com seu poder de se comunicar diretamente com os espíritos, de encarná-los. Não há fracasso nesses corpos, há força, iluminação e transcendência. Há também uma beleza exuberante, exaltada nos planos de dança e canto, seja nos terreiros, seja nos ensaios da escola de samba (fig. 33-36). Valendo-se de recursos como a saturação das cores ou o uso do preto e branco, o filme estiliza, talvez excessivamente, esses momentos.

É, de fato, um filme de excessos, pouco econômico na utilização de seus recursos. Estes excessos – de efeitos, de situações, de personagens – produzem um efeito dispersivo, ou de distração, nos dois sentidos do termo: com seu ritmo acelerado e suas imagens atrativas, o filme diverte e absorve o espectador mas ao mesmo tempo impede que uma atenção mais detida a cada personagem e situação tome lugar. É um filme de superfície, que se aprofunda pouco nas histórias que sutura. Com isso, está mais próximo da forma e da duração do telejornalismo, com suas relações espaço-temporais específicas, marcadas pela agilidade e pela coesão narrativas. A montagem dos fragmentos visa um todo que oblitera ou diminui a força de cada plano. Ao buscar produzir um discurso coletivo e militante sobre o universo filmado, as realizadoras recaem em determinações excessivas, ainda que positivas sobre os lugares das personagens.



Fig. 33-36. A beleza. *Fala mulher!* (Kika Nicolela; Graciela Rodriguez, 2005)

Muito cauteloso em relação ao que e quem filma, o filme é frágil em relação ao modo como filma, reproduzindo uma lógica formal que, à revelia de seus objetivos, não se coloca à altura das histórias que conta. Sobra pouco espaço ou tempo para que o espectador se engaje efetivamente com o que é visto e ouvido. Distraído, ele se deixa levar pelo ritmo acelerado que se imprime às imagens. No coro de vozes, a força singular de cada mulher corre o risco de passar despercebida. Os trechos curtos, recortados das entrevistas, são organizados de modo a compor blocos temáticos: o carnaval, a religião, o casamento, a política etc. Ao valorizar os temas em detrimento das formas, num regime afinado ao representativo, o filme cria poucas rotas de fuga, é pouco permeável a qualquer desvio do roteiro.

Este é um diagnóstico comum a documentários militantes, como discutimos ao analisar a produção norte-americana feminista de inclinação semelhante. Embora o intuito seja o de criar imagens positivas das mulheres negras e de buscar, na experiência delas, múltiplos eixos de identificação (podem ser, a um só tempo, donas de casa, mães de santo e musas de escola de samba), ainda se opera na chave da identidade. Isso fica claro no modo como elas surgem agrupadas na montagem, a fala de uma completa o que diz a outra, a experiência de uma oferece o gancho para a da próxima. Em suma, o filme não as diferencia, mas as aproxima segundo procedimentos de identificação, comuns a ações afirmativas em defesa de causas

coletivas. Por força de sua causa, o filme se esquivava dos momentos em que as mulheres demonstram fragilidade; em nome da criação de uma imagem positiva da “mulher negra”, enquanto tipo social, ele acaba por oferecer uma visada limitada e pouco crítica dos problemas que a dupla identificação – a de gênero e a de raça – geram na vida dessas mulheres. Há pouco ou nenhum espaço para dúvidas, complexificações, esquivas, hesitações: o gesto afirmativo cobra seu preço.

Em suma, *Fala mulher!* trabalha pelo avesso um determinismo já presente nos outros casos, ainda que em escalas distintas. O modelo sociológico continua a valer, as experiências particulares remetem a um quadro geral que tudo engloba e organiza. Este quadro aponta, inclusive, para uma suposta “identidade nacional”: um retrato do Brasil, país do carnaval, das belas mulatas e do sincronismo religioso, surge como efeito colateral aos depoimentos, reforçando o caráter identitário e a verve representacional da narrativa. O filme oferece imagens de mulheres distintas, mas ainda se atém a procedimentos generalizantes que caracterizam estratégias de representação. Se antes a pobreza era apresentada em sua face trágica, agora reverte-se o sinal para que ela surja em sua face resistente, forte, alegre até. “Pobre é alegre de nascença”, diz uma das personagens. Passamos de uma lógica causal (mulheres sofridas e frágeis *porque* são pobres) para uma lógica concessiva (mulheres alegres e fortes, *apesar de* pobres). A concessão, contudo, não deixa de tomar a pobreza como núcleo e norte da experiência das mulheres filmadas.

Ainda assim, é preciso reconhecer o mérito do filme de fazer emergir, no coro de vozes, um saber e um poder que vem das personagens. Como está indicado na exclamação que acompanha o título, este é um filme que faz falar, e ainda que comande e oriente excessivamente as situações e depoimentos, faz ouvir o que as mulheres têm a dizer. Elas falam de si, sobre o que viveram e sobre o que aprenderam, sobre política (há um longo trecho dedicado ao então presidente Lula), sexo, fé, arte. Se antes a opressão era evidenciada ou denunciada, em filmes-sintoma que não ofereciam saída, agora estamos diante de um filme-combate, que busca militar contra a opressão pela valorização da palavra e da experiência de suas personagens. Ademais, é notável o caráter coletivo que emana de suas enunciações. Apesar de bem sucedido em seus objetivos, o filme não chega a oferecer resposta à questão que anteriormente colocávamos: como pode um filme escapar da “clausura da identidade feminina”?

3.2. O gênero sob rasura

Após analisar casos em que o gênero se produz nos filmes segundo estratégias de identificação, em seus cruzamentos com raça e classe, passamos a pensar ao lado de filmes que sugerem outros modos de aproximação das personagens. Supomos que o procedimento de tais filmes não seja o de superar o gênero – a presença exclusiva de mulheres em cena impediria semelhante operação – mas o de colocá-lo “sob rasura”, expressão que tomamos de empréstimo a Stuart Hall (2000), em diálogo com Derrida.

Rasurar o gênero corresponde, nos casos específicos que analisaremos, colocar em questão seu caráter fixo, a existência de um ponto de origem e estabilidade que o determine, seja a realidade psíquica ou biológica, seja a realidade social. Veremos como os filmes geram instabilidade no interior da noção, por meio de procedimentos de desidentificação ou, talvez, de singularização. Isso depende, nos casos observados, de um engajamento bem particular das diretoras em relação ao que e a quem filmam. Se notamos, sobretudo em *Aborto dos outros*, *Meninas* e *Leite e Ferro*, que o processo de construção de uma identidade social para as personagens (a mulher violentada, a adolescente grávida, a mãe detenta) traduzia uma relação de poder entre os dois lados da câmera, poder diretamente proporcional ao saber que era produzido *sobre* elas; se notamos ainda que esta relação de poder amparava-se, em larga medida, em diferenças de classe que tornavam-se, elas próprias, marcadores de lugares identitários (dizer “mulher” é diferente de dizer “mulher pobre”, e muito diferente de dizer “mulher diretora de cinema”), os filmes que analisaremos agora parecem colocar em cena *algo mais* do que uma relação de poder. No mínimo, eles propõem um novo equilíbrio entre os dois lados da câmera, em que pesa de modo mais contundente o que vem das personagens e em que emerge, decisivamente e de maneiras distintas, algo que vem das diretoras.

Não por acaso, neste segundo conjunto, quase todos os filmes são voltados a uma personagem só. A primeira escolha dessas realizadoras – o que filmar – já indica um desejo de singularização ou de “particularização do enfoque” em detrimento das determinações sociologizantes, como observa Cláudia Mesquita (2010). Saem os grupos ou agrupamentos de mulheres em situação social semelhante – e sempre crítica – e entram os filme-retratos, que ao escolher um personagem como foco central da narrativa, criam um “movimento dialógico e reflexivo” característicos.

O número de personagens em cena não é, de maneira alguma, uma condição para que semelhante particularização do enfoque seja produzida, tampouco filmar uma única personagem é garantia de singularização. A constituição de um “tipo” pode partir de um único indivíduo, bastando para isso apresentá-lo de acordo com as características que remetem ao “quadro geral” (é o que ocorre, a nosso ver, em *Estamira*, de Marcos Prado, lançado em 2004, em que à despeito das intenções de “fazer ver e ouvir” a personagem, esta é localizada segundo marcadores identitários fortes, sendo o principal deles, a loucura¹⁴⁸). Por outro lado, é possível abordar grupos sem com isso perder de vista a singularidade de cada sujeito filmado.

O filme que analisaremos na sequência, antes de prosseguir aos filmes de uma personagem só, é prova disso. Ele está na interseção entre o primeiro e o segundo conjunto de obras analisadas. Compartilha com o primeiro conjunto a escolha de filmar mulheres entre elas, num contexto específico, que de certa maneira gera efeitos de identificação. Com o segundo, tem em comum um investimento formal peculiar, que parece operar por singularização, ao dirigir às mulheres filmadas um olhar menos determinado ou determinista. Sem pertencer a nem um, nem outro, ou pertencendo um pouco a cada um, veremos como *A falta que me faz* é um filme único, que levanta questões próprias e permite levar adiante o pensamento.

Uma boa maneira de começar a indagar o filme de Marília Rocha seria pelo seu título, que propõe, de saída, a falta como elemento constituinte da relação entre o sujeito e o mundo ou dos sujeitos entre si. O pronome “me” que lemos no título é um enigma para a análise: a quem ele se refere? À diretora? Às personagens? A ambas? Quem, afinal, se enuncia em primeira pessoa? A questão colocada aos exemplos anteriores continua a valer aqui: com quem está o discurso?

Se a falta surge como significante central na narrativa, oferecendo a um só tempo um tema e uma leitura possível, o pronome “me” sugere a reflexividade como procedimento caro à maneira de abordar o universo filmado. É um filme que “se pensa” a todo instante, questionando suas possibilidades e limites. Isto já o difere bastante dos demais filmes do conjunto, em que não se questiona, como já dito, os “limites do representável”. O filme de Marília tem início com uma série de fotografias focadas em detalhes que nos lançam num universo particular, íntimo e afetivo: um

¹⁴⁸ Cf. MIGLIORIN. *Estamira*, de Marcos Prado e democracia. In: <http://www.a8000.blogspot.com.br/2007/11/estamira-de-marcos-prado-e-democracia.html>. Última visita em 01/06/2015.

vaso de flor na soleira, pingentes no pescoço (fig. 37, 39), o nome de alguém tatuado no peito (fig. 38), uma menina que olha a paisagem, uma outra que come uma maçã e esconde o rosto com as mãos (fig. 40), uma inscrição na parede. Como já notamos em ensaio sobre o filme, “ao ter início com imagens fixas, ou *pausadas*, ele propõe, de saída, um outro tempo de fruição”¹⁴⁹.

Aumont (2009) observa que a pausa na imagem, emblema da atitude analítica, rompe com o fluxo incontrollável das imagens que desfilam pelo projetor numa sessão de cinema. Se o tempo próprio deste desfile “imparável” de imagens resiste ou impõe dificuldades à análise, pausar é deter o fluxo, ainda que por alguns instantes, para permitir que o pensamento possa melhor se elaborar. O autor se refere especificamente ao gesto do estudioso que pausa um filme para analisá-lo, mas o que ele diz, embora não se aplique diretamente, interessa a um filme como *A falta que me faz*, que propõe, de saída, suas próprias pausas. Trata-se de um convite para acessar um outro tempo, um outro ritmo, mais lento e pausado do que estamos acostumados. Em um filme tão ocupado da falta, ou pela falta, a fotografia torna-se um justo recurso expressivo, posto que ela é feita dessa aparente contradição ou tensão entre o que se faz presente (na imagem) e o que permanece ausente (reservado a um outro tempo, um outro espaço).

Os enquadramentos das fotografias iniciais criam uma forte relação com o extracampo: diante do detalhe de um pingente no pescoço ou de uma cicatriz na perna, o olhar estabelece relação com o que não está na imagem, com o que resta para além do limite do enquadramento. É preciso notar a maneira como não se identificam as personagens: o rosto sequer aparece, quando não é deixado de fora do quadro, esconde-se sob a mão, volta-se para trás. Como sugere Lira,

se o rosto pode ser associado à individuação, sua ausência aqui não implica, necessariamente, uma generalização dos corpos que aparecem (...) não se trata de um “esvaziamento” dos corpos para que neles caibam a referencialidade de um grupo, os pobres, os desvalidos, deserdados. Sem negar a relação com um mundo de carências (afetivas, políticas, econômicas), essa esquiva do rosto nos retratos das personagens marca, antes, o enquadramento de pequenas pistas para conhecermos essas mulheres¹⁵⁰.

¹⁴⁹ MAIA, LIMA. *A falta que me faz*: aproximações possíveis. In: VEIGA; MAIA; GUIMARÃES. *Limiar e partilha: uma experiência com filmes brasileiros* (no prelo).

¹⁵⁰ LIRA. A presença em *A falta que me faz*. In: BRANDÃO; JULIANO; LIRA. *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Palhoça: Editora Unisul, 2012, p. 70.



Fig. 37-40. "Pequenas pistas". *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009)

“Essas mulheres” são Valdênia, Alessandra, Priscila, Shirlene (Toca) e Paloma. As duas primeiras engravidam, entre o verão e o inverno. Os pais dos filhos no ventre, da mesma maneira que seus próprios pais, permanecerão ausentes, embora sejam convocados pelas meninas, em suas conversas e memórias. Os meninos habitam o imaginário romântico das garotas, que por sua vez contamina a narrativa: enquanto vemos as fotografias na sequência inicial, ouvimos “Cena de um filme”, música sertanejo-romântica de Eduardo Costa, cantada a capela por uma das protagonistas:

Eu amei um alguém que me amou pra valer / Um amor diferente,
que a gente não vê / Como em cena de um filme, foi quase real /
Um amor desse jeito eu nunca vi igual / Ela foi meu começo, meu
meio e meu fim / Entregou sua vida inteira pra mim / Transformou
meus desejos em realidade / E agora se foi, me deixando saudade /
Eu só amei essa mulher na minha vida / E agora me encontro em
um beco sem saída / Meus Deus do céu me diga agora o que é que
eu faço? / Sem essa mulher comigo minha vida é um fracasso.

A ausência do ser amado é apenas um dos modos da falta, entre outros tantos que marcam o filme, mas é significativo que este seja o primeiro a ser enunciado, em voz feminina. Encontrado por acidente (sabemos que a diretora inicialmente desejava fazer um documentário sobre a colheita das sempre-vivas), o tema da experiência amorosa impõe-se como determinante nas conversas e na partilha das experiências. As relações com os sujeitos masculinos são sempre difíceis, mal resolvidas (um pai violento, um namorado omissivo), mas não impedem que elas sonhem com “um amor diferente, que a gente não vê”. Contudo, as meninas não se apresentam em função dos homens, antes, afirmam-se com seus afetos, sonhos, desejos e medos próprios. Os homens, ainda no extracampo, só são convocados à cena pelas falas e segundo o desejo das personagens.

A maneira como elas são apresentadas nos créditos iniciais já encena o entre-dois que move o amor e o desejo: as meninas dançam em pares, seus nomes são creditados sobre seus corpos em movimento; uma delas beija o namorado, outras duas simulam um beijo na boca, zombeteiras, performando para a câmera. Esta, por sua vez, entra na dança, mantém-se próxima dos corpos, movimenta-se com agilidade, ritmo e fluidez entre os frequentadores do bar. Apesar de quase “disfarçada”, sua presença não é ignorada, como fica evidente no beijo das garotas e num outro breve relance: num giro rápido, ela flagra um rapaz sentado que, ao se ver sendo filmado, desvia o rosto, se esconde da objetiva. O comportamento da câmera e dos sujeitos

diante dela, já na sequência dos créditos, toma formas distintas: há uma naturalidade ou transparência, quando a câmera parece filmar os sujeitos sem ser vista ou percebida por eles, há desconforto e recusa, como ocorre com o rapaz que esconde o rosto, e há, ainda, provocação, invenção, como no beijo performático das amigas, um beijo “de mentira”, feito para o filme. Esses três modos de atuação da câmera, ou dela com os sujeitos filmados – a não-intervenção, a perturbação e a provocação – serão alternados no decorrer da narrativa.

A sequência da dança faz mais do que apresentar as personagens principais. Ao filmar tão de perto os corpos, ao literalmente entrar na dança, a câmera assume seu lugar entre os sujeitos filmados, mistura-se a eles. É o procedimento inverso do que ocorre na sequência anterior, quando as meninas são filmadas à distância. O plano é aberto, vemos o campo das sempre-vivas, adivinhamos que elas trabalham na colheita das flores, suas vozes formam um burburinho que se mistura aos ruídos do mundo. Entre a câmera e as personagens, guarda-se uma distância e uma separação que contrastam fortemente com a cena da dança. O contraste entre distância e proximidade é caro ao filme, e de alguma maneira isso está colocado no modo como a montagem opera, logo de início, a passagem entre as duas cenas.

A relação das meninas com a paisagem e o ambiente em que vivem, em Curralinho, pequeno vilarejo em Minas Gerais aos pés da Serra do Espinhaço, mesmo não sendo tematizada nas conversas e depoimentos como as relações amorosas, prova-se determinante. Quando não conversam entre si ou com a equipe, as meninas surgem em íntima relação com seu entorno: brincam na cachoeira, quando alegres; se isolam sobre as montanhas, quando tristes. Os planos fixos das montanhas se repetem de maneira expressiva, pontuando a narrativa, mas também emoldurando o universo filmado, estabelecendo, para ele, um limite e um relevo. Já dizíamos que as montanhas criam um “entre-espacos”,

que se revela afinado com os demais aspectos destacados do filme, sempre interessado ao que se passa entre o eu e o outro, entre o presente e o futuro, entre real e imaginário. E entre o filme e o espectador (...) elas situam a ação para liberar a ficção, esta que, por sua vez, vem dos sujeitos filmados¹⁵¹.

¹⁵¹ MAIA; LIMA. *A falta que me faz: aproximações possíveis* (no prelo). Em nota no original, as autoras destacam que “essa aproximação é sugerida por César Guimarães, Victor Guimarães e Cristiane Lima, ao recuperar o pensamento de Comolli: “As pessoas que nós filmamos são todas portadoras de uma reserva de ficção – singularidade dos sujeitos e das vidas – que acaba por se desenvolver ao longo da filmagem” (COMOLLI *apud* GUIMARÃES, GUIMARÃES E LIMA, 2012,

Percebe-se como a paisagem, dotada de sentido, torna-se, ela própria, mais que um mero cenário, quase uma personagem em si. Este não é um procedimento inédito na obra da diretora. Marília Rocha é uma documentarista viajante: antes de ir até Curralinho, com *Aboio* (2005) ela vai até o sertão brasileiro, entre Minas Gerais e Bahia, onde acompanha a deriva e a toada dos vaqueiros que mantêm viva a tradição do aboio, canto para tanger o gado; com *Acácio*, ela percorre às avessas o percurso migratório da personagem-título, um português que passou a vida entre Portugal, Angola e Brasil. Para compor o retrato de Acácio, a diretora não se contenta em ouvir suas memórias nas visitas que faz à casa onde mora, na grande Belo Horizonte, mas refaz seus caminhos, viaja ela também até Angola e Portugal, além de fazer uso das imagens que ele próprio produziu durante sua estadia na África, numa espécie de viagem não apenas espacial mas temporal. O que chama atenção, como traço comum aos filmes, é que os lugares onde transcorrem as histórias não se tornam mero cenário, são determinantes para as experiências que cada obra busca construir com seus personagens e propor ao espectador.

Corpo, espaço e cena afetam-se mutuamente: as imagens “deliram” em *Aboio*¹⁵², levadas pelos cantos dos vaqueiros, tornam-se elas próprias uma profusão de traços e sensações captadas da paisagem e filtradas pela câmera, num ritmo que recria, formalmente, uma espécie de deriva e de “transe” dos vaqueiros ao entoar o aboio. Em *Acácio*, novamente, diferentes modos de relação com os lugares por onde passou o português são traduzidos em procedimentos formais. Assim, a fotografia permanece fixa e estável na casa onde ele envelhece, acompanhado da esposa e de suas lembranças; em Angola, atualiza a prática “retratista” assumida por Acácio em sua temporada na África entre os *tucokwe* (ou quiôco, na tradução para o português), a exemplo da sequência de planos de rostos de mulheres anônimas realizados pela diretora; e finalmente, em Portugal, onde nasce e cresce Acácio, ressoam características da personagem que ficam evidentes nas entrevistas: a câmera torna-se introspectiva, contemplativa e solitária, em *travellings* lentos e bem compostos.

Nos três filmes, as experiências dos sujeitos filmados mantêm íntima relação com os lugares e a diretora permanece atenta a esta relação de modo a deixar que ela afete formalmente o filme. É como se os corpos e as paisagens surgissem

p. 15). Destacamos que os autores retomam, ainda, a figura do *entre-deux* para abordar – na esteira de Comolli – a experiência cinematográfica proporcionada pelo filme de Marília Rocha (idem, p. 4).”

¹⁵² Cf. BRASIL. Quando as palavras cantam, as imagens deliram. *Revista Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm>. Última visita 16/03/2015.

definitivamente entrelaçados, permeados um pelo outro, numa indissociação do *locus* e do *habitus*, que afeta os modos de vida, os gestos, o *pathos* cotidiano. Esta relação tem consequências para o espectador, que passa a, também ele, construir com a paisagem novos sentidos e experiências. Vale notar o que escreve Avellar sobre *A falta que me faz*:

As montanhas do filme de Marília são ao mesmo tempo reais e imaginárias. São aquelas visíveis na tela e também as montanhas que o filme projeta na imaginação do espectador para sugerir, simultaneamente, o espaço em que se encontram as personagens (o horizonte fechado pelas montanhas) e aquele outro, contíguo em que se encontra o espectador (a sala de cinema como um vale entre montanhas)¹⁵³.

Falávamos, anteriormente, de formas como documentário pode, a despeito das boas intenções, demarcar e fixar lugares para os sujeitos filmados. Falávamos de lugares sociais construídos nos e pelos espaços escolhidos para situar a narrativa – o hospital em *Aborto dos Outros*, as favelas em *Meninas*, as prisões em *Leite e Ferro e O cárcere e a rua*. Nesses filmes, há certamente uma relação entre lugares e sujeitos mas ela é impositiva: os espaços onde se encontram as personagens as “aprimoram”, sustentam pressupostos e preconceitos que não são desconstruídos mas reafirmados pelos filmes (a exceção, como vimos, é *O cárcere e a rua*, em que o mote “sair da prisão” tem consequências estéticas e políticas). Apesar da função determinante que exercem nas vidas filmadas, esses espaços não são explorados o suficiente pelas obras. A cela, o quarto de hospital, a favela surgem como cenário, aparecem de relance nos planos de cobertura e passagem, não são explorados ou problematizados em si mesmos. Isso gera um efeito de “naturalização” dos lugares reservados às vidas filmadas, tudo se passa como se aquelas personagens estivessem destinadas ou condenadas a não sair daqueles hospitais, favelas, prisões, enquanto a equipe passa por eles sem deixar que algum estranhamento, decorrente da sua não-pertença, afete a cena. Em suma, cada coisa encontra lugar e permanece nele, inclusive o espectador, que participa menos na construção dos sentidos, visto que estes se apresentam mais unívocos, fechados.

Nos filmes de Marília Rocha, contrariamente, é como se os espaços geográficos se tornassem, eles próprios, dotados de agência e expressividade. Os sentidos

¹⁵³ AVELLAR. O mar de Minas. In: BRASIL; ROCHA; BORGES (orgs.). *Teia 2002 - 2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012. p. 52. Disponível em: <http://www.teia.art.br>. Último acesso: 01/05/2013.

produzidos a partir da relação com os lugares não precedem e vem determinar quem quer que os habite, mas são construídos a partir de uma relação de mútua afetação, entre personagem e paisagem. O deslocamento espacial inspira um deslocamento formal caro à *mise-en-scène*: a câmera perde a objetividade em busca de impressões e sensações, seu olhar é menos o de um detetive que investiga (próprio a filmes ocupados com um diagnóstico social, como acontece em *Meninas*, *O aborto dos outros*, *Leite e ferro* e mesmo em *O cárcere e a rua*) do que o da viajante que observa, contempla, e até mesmo – por que não? – se perde.

É a primeira vez que a diretora faz um filme exclusivamente com mulheres, e é a primeira vez que as personagens não são nômades (como os vaqueiros em *Aboio*) ou migrantes (como Acácio). Dessa vez, as personagens criam laços profundos com o lugar onde vivem e as pessoas que nele habitam. Elas são aquelas que ficam, permanecem no mesmo lugar, constantemente à espera de algo (de um amor, de um futuro e, no caso de duas das personagens, de um filho). Barthes escreve que:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as Tecelãs, as “chansons de toile” dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, *feminino* se declara: esse homem que espera e sofre está milagrosamente feminizado¹⁵⁴.

Ainda que fazendo ressalvas ao binarismo de sua reflexão, o pensamento de Barthes nos sugere que, ao se colocar à espera ao lado das meninas, ao impregnar a narrativa com a lenta cadência das ações banais que acompanha – o corte de lenha, a colheita de sempre-vivas, as brincadeiras, as conversas “jogadas fora” – o filme de alguma maneira se “feminiza”. Não apenas porque, ao tematizar o amor, já figurado nos pingentes em forma de coração, nas tatuagens, nos versos escritos na parede (“desculpe insistir, mas ainda amo você”), o filme se concentre nas experiências femininas, mas porque ele exige que algo dessa experiência afete a relação com o espectador. É preciso que o espectador, também ele, se coloque à espera, como que “milagrosamente feminizado”. É exigido dele lidar com uma ausência latente na própria narrativa, com suas ações dispersas, não-progressivas, sem desfecho dramático. As diferentes situações – seja negociar anéis de brilhante, “a preciosidade

¹⁵⁴ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 53 (grifo no original).

de uma bijouteria barata em uma região de diamantes”¹⁵⁵ ou discutir o vermelho do esmalte – são suficientes em si mesmas e produzem, menos que um *telos*, um *pathos*. São os afetos que interessam e que se materializam nos traços e situações que o filme vai, incessantemente, colocar a descoberto, em busca de uma “qualidade de presença”¹⁵⁶ nas imagens que cria.

Observa-se, portanto, uma passagem sutil, embora contundente, *das questões sociais aos afetos*, ou de uma abordagem sociológica a um modo de aproximação que se interessa por detalhes e ações aparentemente insignificantes, conversas apanhadas ao meio, traços riscados na parede, na casca de uma árvore, na própria pele. Estas pequenas revelações flagradas pela câmera ganham mais peso do que fatos biográficos que pudessem remeter a um quadro geral ou a um tipo social. Com efeito, esse não é apenas um documentário sobre um grupo de jovens na Serra do Espinhaço, sequer um filme sobre a descoberta do amor e da sexualidade, como a sinopse sugere. É também – ou sobretudo – um filme sobre a possibilidade de criar relações de partilha, tanto entre as personagens e delas com a equipe, quanto entre o próprio filme e o espectador. Seu gesto distintivo em relação aos demais é o de apostar de modo mais contundente em procedimentos que conformam uma experiência sensível, não meramente descritiva ou explicativa. Da entrevista à observação, o filme não busca apanhar generalidades, mas guardar com cuidado situações particulares: uma dança no meio da sala, o gesto de pentear o cabelo da amiga ou de tatuar à agulha uma flor na pele. Nas entrevistas, não há uma orientação claramente investigativa ou mesmo confessional. A primeira delas, com Valdênia sentada na sala de jantar, começa com a pergunta: “você acha que alguém se mata por amor?” É uma pergunta geral, aberta, um tanto abstrata ou existencial, que não busca exatamente obter uma resposta mas instaurar uma dúvida, que de fato, é replicada na maneira como Valdênia responde com outra pergunta: “se mata, não se mata, Priscila?”

Essas operações são menos o resultado de uma exploração temática ou narrativa (como ocorre, por exemplo, com Betânia em *O cárcere e a rua*, que tanto fala de amor), do que uma experimentação constante dos modos de se aproximar do outro. Essa aproximação, por sua vez, não se traduz num gesto inclusivo, uma tentativa de religar os vínculos numa sociedade fraturada, por criar relações com

¹⁵⁵ ROCHA. Entrevista em 17 de novembro de 2010, para *Visions du Réel*.

¹⁵⁶ REIS apud DUMANS, João. Um outro espaço. In: BRASIL; ROCHA; BORGES (orgs.). *Teia 2002 - 2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 143.

aquelas que permanecem apartadas. As meninas estão, sem dúvida, isoladas pelas montanhas que cercam a cidade e que o filme insiste em mostrar em planos fixos. Estão isoladas, inclusive, das lógicas do capitalismo avançado: em seu pequeno mundo, ainda é possível trocar anéis por colchas. Porém, a proximidade criada pelo filme não busca a inclusão, seja do “eu” no mundo do “outro”, seja do “outro” no mundo do “eu”. No lugar da identificação, o filme assume a diferença e o que ela pode gerar em termos de falta, hesitação e dificuldade, como quem adentra um território pé ante pé, sem pressa, tentando encontrar o melhor modo de comparecer ao encontro que forja. Como sugere Brasil, trata-se de questionar os limites entre o que é pro-filmico e o que é intersubjetivo:

se há dialogismo, ele é sutilmente reverso, e se há reflexividade, ela é discreta, relacional, não imposta de fora pela montagem; ambas se manifestam em um antecampo constituído de escuta, esquivas, silêncios e latências; feito de algumas confidências e de pequenos desconcertos¹⁵⁷.

Sem partir de pressupostos ou teses (como faziam alguns dos exemplos anteriores), o filme lança-se em uma travessia aberta ao que vem das personagens, mas com isso não apaga ou camufla o que vem da diretora. Ela está presente, se coloca, ainda que discretamente. Esta espécie de tensão entre os dois lados da câmera, entre o campo e o antecampo, é cara ao filme e, embora não resulte em embates propriamente ditos, gera uma oscilação, um impasse entre a busca da proximidade e a constatação da distância. Nos demais documentários, semelhante tensão não deixa de existir, mas é deixada em segundo plano ou resolvida por procedimentos que acentuam traços das personagens ao mesmo tempo que neutralizam a presença da equipe. Dessa vez, a tensão não se resolve nem se disfarça, antes, ela alimenta e complexifica as situações.

A obra cria e habita o intervalo entre um mundo e outro, o da profissional da cidade grande e o das amigas do interior, sem buscar reparação dessa falta constitutiva dos sujeitos e das relações. As distâncias são expostas, geram constrangimento, dúvida, silêncio. Isso não impede, contudo, que algum comum resista nas fendas, se construa entre as fissuras. Pensemos nas meninas em seu ritual de “rústica escarificação amorosa”¹⁵⁸, a ferir a própria pele com agulhas de costura. A

¹⁵⁷ BRASIL. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo, p. 589.

¹⁵⁸ GUIMARÃES; LIMA; GUIMARÃES. Mise en scène e experiência estética: o trabalho do espectador em *A falta que me faz*. Texto apresentado ao Grupo de Trabalho *Comunicação e*

câmera filma bem de perto o gesto, que é aflitivo, doloroso. Ouvimos, pela primeira vez, a voz da diretora em cena, embora fora de quadro. Com função fática, menos que denotativa ou informativa, sua pergunta sugere uma conversa apanhada pelo meio. Priscila conta da marca que fez com o nome de Roberto, o amor da vez, e a diretora pergunta se ela a fez no peito, remetendo à imagem que já havia sido apresentada numa das fotografias iniciais. Seus comentários, diante da resposta afirmativa – “ah, mas dá pra ler, ainda...”; “se retocar, vai ficando” – conferem informalidade ao diálogo, sugerindo proximidade.

Na cena seguinte, contudo, a câmera recua para filmar as meninas à distância, sobre uma ponte. O que elas conversam é inaudível, um murmúrio a compor a paisagem sonora. Depois, elas caminham entre as rochas, distanciando-se cada vez mais. Como supomos, essa oscilação entre cenas de proximidade, em que a equipe está entre o grupo, e de afastamento, em que o grupo aparece à distância, marca o ritmo da montagem e formaliza os contrastes constitutivos do filme. Outra garota entre as garotas, a diretora não camufla a distância que existe entre seu mundo e o mundo delas. Essa distância, contudo, já não é a mesma que permite a um narrador totalizar sentidos, oferecer informações ou propor interpretações sobre o que é visto e ouvido. Entre a aproximação e o recuo, a discreta intervenção e a observação, Marília assume as hesitações e suas próprias questões, vinculadas a sua experiência não apenas enquanto mulher mas enquanto mulher de classe média, profissional liberal, habitante de um centro urbano. Em determinado momento, ela se desconcerta quando percebe que uma das personagens, mesmo grávida, ainda bebe e fuma. Noutra, silencia quando uma das meninas a convida para ser madrinha de seu filho por nascer (“um ‘sim’ poderia soar demagógico; um ‘não’, demarcar com rigidez a diferença entre vida e filme, mundo e cena, bloqueando a empatia”¹⁵⁹). O antecampo torna-se, desse modo, “lugar de passagem e de limite entre o que pertence ao mundo e o que pertence à cena: limite ou passagem, a diretora hesita.”¹⁶⁰ Entre o sim e o não, a relação de Marília com as meninas faz de suas dificuldades de aproximação algo visível, sensível e motivador do filme. Não é apesar da distância, mas *com* a distância que o encontro se faz. No comentário de Mesquita,

Experiência Estética do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora (12 a 15 de junho de 2012), p. 02.

¹⁵⁹ MESQUITA. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL; ROCHA; BORGES (orgs.) *Teia 2002-2012*, p. 41.

¹⁶⁰ BRASIL. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo, p. 588.

a afetuosa sugestão de Valdênia [de que a diretora fosse a madrinha do bebê que espera] reforça uma relação de pessoa a pessoa, como que puxando Marília para “dentro do campo”, mas também atualiza a aliança secular entre desiguais, implicando a diretora no papel de mulher bem posicionada a quem a moça pobre oferece “compadrio”. O silêncio de Marília, por sua vez, sugere que essa diferença não pode ser, nem será, pelo filme resolvida [...] Às meninas, em suma, também a equipe *faltar*¹⁶¹.

Podemos dizer que é não apenas pelo que mostra (o que entra em campo) mas sobretudo pelo que o filme não mostra ou não diz, pelo que nele falta ou o que o excede (seu extracampo, que engloba o antecampo mas não se restringe a ele) que encontramos um ponto distintivo desse filme em relação aos demais. Se, do ponto de vista temático, há uma afinidade com certa tradição de filmes dirigidos por mulheres, que abordam o amor, o casamento, a família e a intimidade, o tratamento dado a essas questões no documentário, a maneira como ele as mostra ou as insere na narrativa, vem sublinhar uma não-correspondência entre as mulheres de um a outro lado da câmera, de maneira a desidentificá-las, ou diferenciá-las. Por exemplo, o casamento. Para Alessandra, ele é indesejável, pode resultar no fim da liberdade, no risco de violência, nos sofrimentos com os deveres de esposa. Ao que a diretora contra-argumenta: “casamento é bom, menina!” Mas não seria justamente porque, no mundo em que ela vive, os contratos sociais se dão em outros parâmetros e as conquistas feministas, que diminuem as assimetrias de gênero, se fazem valer? Ao tornar evidentes as diferenças entre diretora e personagens, o filme questiona e complexifica qualquer atribuição “natural” relacionada ao gênero e passa, também ele, a produzi-lo por desestabilização, como um processo que depende de muitas variáveis para tomar forma. Assim, o grande interesse do filme para nossa discussão específica reside no modo como ele dá a ver vivências femininas dissonantes, sublinhando as dúvidas e as dificuldades, de lado a lado.

Embora rejeitem a carga e a responsabilidade advindas do casamento, as meninas buscam o amor, sofrem e suportam suas consequências na pele, no ventre. O filme não idealiza ou romantiza o fato de duas das personagens ficarem grávidas no decorrer das filmagens, tampouco faz desse fato um discurso de denúncia acerca dos perigos e percalços da gravidez na adolescência (como no filme de Werneck, por exemplo). Há os inconvenientes (“dá enjojo”, diz Valdênia), há as incertezas (que parecem mais relacionadas ao nome do bebê que ao seu futuro), e notadamente, evita-

¹⁶¹ MESQUITA. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia, p. 41.

se o drama: quando Priscila provoca Valdênia, negando-se a ajudar a dobrar as roupas de seu bebê, “não gosto dessas coisas, menino é só pra quem pode”, a amiga responde, sem deixar de sorrir, entre a resignação e a alegria: “nós não pode não, Priscila!” Marília acompanha os impasses sem procurar resolvê-los.

As dissonâncias sugerem uma dimensão excessiva do gênero, da qual falávamos anteriormente, que surge notadamente na relação do que está em cena com o que está fora de campo (sejam os namorados, seja a própria diretora). O gênero já não é produzido por um discurso que o conforma e contém, mas é colocado em questão e em perspectiva. É o que, supomos, faltava aos demais filmes, esta maneira de deixar que algo não-contido na representação daquelas mulheres vazasse ou transbordasse, de modo a desestabilizar ou colocar em questão a própria imagem que se fazia delas. As diretoras não hesitavam ao delimitar um universo de sentido para as experiências que ouviam e registravam, mas isentavam-se de partilhar algo da sua experiência, de seu lugar de fala, também ele marcado por questões de gênero e classe, como faz Marília. Assim, no âmago do discurso construído sobre as mulheres dos filmes anteriores, repousa uma identidade sem fissura e sem rasura, estável e suficiente em si mesma (com ressalvas, no caso de *O cárcere e a rua*, como tentamos expor). *A falta que me faz* contrasta com tais filmes porque adota um discurso construído sobre a ambiguidade, não apenas advinda das personagens (que passam por um momento de vida marcado por indefinições, entre a adolescência e a vida adulta) mas da relação que estabelece com elas. O gênero da diretora importa ao filme, nesse caso bem mais que aos demais, porque se configura ao mesmo tempo como um ponto de união e fissura, de proximidade e distância, de reconhecimento e desidentificação.

O não-apagamento da presença da diretora entre as mulheres instaura no discurso um “fator subjetivo” que tem consequências para a desestabilização da condição de gênero. O discurso filmico não está inteiramente com a diretora (como ocorre em obras de cunho didático e sociológico), nem com as personagens (como parecem prometer filmes mais sensíveis ao discurso do outro, como é o caso de *O cárcere e a rua*), mas se constrói entre elas, em espaços “discontínuos mas em intersecção” (LAURETIS, 2007). Não queremos, com isso, concluir que o “fator subjetivo” seja exigência *sine qua non* para a construção de um pensamento crítico sobre as formas da representação da mulher ou a produção de gênero pelo cinema. Há outros modos de crítica, como vimos nos exemplos citados de Akerman e Duras, estruturados na composição das imagens, dos enquadramentos, dos diálogos, segundo

estratégias específicas de *mise-en-scène*; no caso dos filmes didáticos, como na produção de Solberg junto ao International Women's Film Project, a crítica é muitas vezes enunciada verbalmente, por meio da narração e das entrevistas.

Ainda na obra de Solberg, *A entrevista* é outro exemplo que merece considerações. Neste curta, uma escolha rara no cinema realizado por mulheres no Brasil se adivinha: dessa vez, já não se trata de filmar o “outro de classe”, a mulher pobre, ou do interior, mas a jovem branca de classe média, “meninas de elite” criadas sob um código moral e social rígido. O “fator subjetivo” está, de certo modo, presente, visto que a diretora é, ela própria, uma jovem da elite carioca. Ela havia acabado de se casar e ter um filho quando decidiu fazer um filme que tematizasse essas experiências sob uma perspectiva feminina. Assim, entrevista setenta mulheres entre 19 e 27 anos de idade e seleciona trechos dos depoimentos para compor um mosaico de vozes em *over*, enquanto se vê, na imagem, uma mulher em dois tempos: num primeiro momento, ela se arruma para ir à praia, e num segundo, para se casar. Ela é bela, jovem e vaidosa, passa boa parte do tempo em que é filmada cuidando de sua beleza, da pele, dos cabelos, do figurino, da maquiagem.

“A mulher deve ser socialmente perfeita”, diz o primeiro depoimento que ouvimos, “precisa ler muito, ter uma cultura muito grande, mas não precisa se dedicar a alguma coisa (...) não se dedica a um trabalho.” Muitas opiniões seguem o mesmo tom, com acentuado viés moralista e machista: “tudo isso está ligado a todo um complexo cultural, desde a atividade econômica até a maneira de educar as crianças, a mãe em nossa sociedade é a figura gratificante, o pai é figura autoritativa”; “a mulher se inicia sexualmente dentro de um papel passivo”; “é melhor que a experiência seja depois do casamento”, “a independência exagerada que a mulher está querendo tomar não dá certo”, “tem mulheres que se destacam de uma tal forma que não deixam o homem numa posição muito confortável de *the man of the house, the boss of the house*”; “a mulher só é realizada quando se casa.” Em minoria, mas presentes, estão vozes dissonantes: diante da pergunta da diretora “a virgindade significa alguma coisa para você?” uma única voz responde, “não, nada”.

A entrevista filmada em som direto vem divergir das falas anteriores. Se antes eram muitas as certezas, as regras, as verdades pessoais, agora a entrevistada, Glória Solberg, cunhada da diretora (a noiva que víamos durante os depoimentos em *off*), declara sua “lucidez diante da própria incoerência, da própria ambiguidade”. A diretora entra em cena, finalmente, se identifica. As duas parecem à vontade, sentadas

no sofá de uma sala ampla e bem decorada. A presença da diretora, nesse momento, vem sugerir uma proximidade entre as duas mulheres, sobretudo no que diz respeito a um certo modo de se posicionar em relação às questões levantadas pelo filme. Nos demais depoimentos, a distância era afirmada não apenas pela ausência de indicações de um diálogo propriamente dito com a entrevistadora (como se as mulheres falassem sozinhas), mas também pela não-correspondência entre som e imagem. Recurso tipicamente moderno (lembramos que Solberg era próxima do grupo do Cinema Novo), a não-correspondência entre as duas bandas do filme produz choque entre as imagens e os sons, como se fosse preciso vê-las e ouvi-las com boa medida de desconfiança, ou a certa distância. A entrevista em som direto, por sua vez, oferece uma quebra na narrativa, colocando de maneira mais explícita as “incoerências” e “ambiguidades” que desconstróem a ideia de uma essência feminina, tão presente nos depoimentos em *off*.

Logo após a entrevista com Glória Solberg, o filme retoma a montagem por choque ou contraste que lhe é peculiar. Passamos a imagens da “Marcha da Família com Deus pela liberdade”, numa operação que relaciona o discurso moralista e machista das depoentes com o acontecimento que resultou no Golpe de 1964 e a instauração do governo militar, que, de fato, contou com apoio de boa parte da classe média (em tempo: a obra nunca esteve tão atual quanto agora, face às manifestações em defesa de uma nova intervenção militar). Os significantes “Deus” e “família”, não por acaso, orientam sensivelmente o discurso das mulheres entrevistadas. Solberg, valendo-se de boas medidas de ironia, problematiza a “liberdade” almejada pelos manifestantes da Marcha, pois os depoimentos que reúne revelam justamente a falta de liberdade que orienta as escolhas das mulheres, mesmo as que ocupam posições sociais privilegiadas. Com isso, o filme amplia seu escopo crítico, afirmando um discurso de esquerda claramente engajado ao pensamento feminista em vigor na época, que denunciava as estruturas produtoras do gênero como conservadoras, autoritárias e repressoras. *A entrevista* pode ser considerado, com efeito, como um dos primeiros e raros filmes de orientação claramente feminista na cinematografia brasileira. Mais do que passar do pessoal ao político, as imagens do final conotam outros sentidos para o que é dito no decorrer da narrativa, sublinhando que o pessoal é, de saída, político.

Vale comparar *A entrevista* e *A falta que me faz*, a despeito do arco de mais de quarenta anos que os separam. A começar pelas semelhanças: ambos são filmes com

presença feminina praticamente exclusiva, em ambos a realização de entrevistas, em diferentes moldes, surge como um recurso importante para a construção narrativa, também em ambos há alguma carga subjetiva que convoca as realizadoras à cena. Comentaremos, a seguir, como os pontos em comum também permitem notar diferenças entre os dois filmes, para melhor justificar nossa hipótese de que os processos de desidentificação variam de acordo com os modos de realização.

Tomemos, de saída, um detalhe: em ambos, a narrativa começa com fotografias. Nos créditos do filme de Solberg, são fotos de mães com seus bebês, ao som de choros de criança, uma reza católica e um “parabéns para você” (a ironia também se faz sentir aqui). As fotos, em si, conotam sentidos importantes para a crítica que o filme busca fazer: certa estupefação é sugerida na imagem de um menino boquiaberto (fig. 42), a relação de classes surge implícita na foto de uma criança ao lado de sua babá negra na praia (fig. 43), bem como na fartura da mesa de aniversário. As expressões de surpresa (fig. 42, 48) parecem comentar ou traduzir algo da impressão da diretora diante da realidade filmada (que é, também vivida por ela). Como no restante do filme, a montagem de Rogério Sganzerla trabalha para produzir sentidos a partir do choque entre as imagens: vemos uma menina, em seguida várias bonecas; passamos dos retratos familiares a imagens de um colégio de freiras, onde alternam-se meninas e madres. Há cenas de primeira comunhão e rituais católicos (fig. 45, 46), retratos de colégios femininos, em que as meninas posam ao redor da freira/professora (fig. 47).

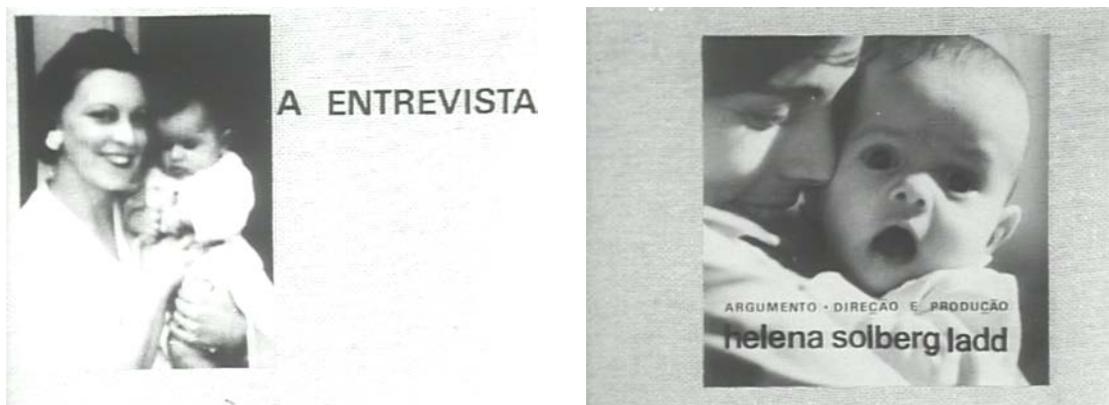


Fig. 41-42. Créditos. *A entrevista* (Helena Solberg, 1966).

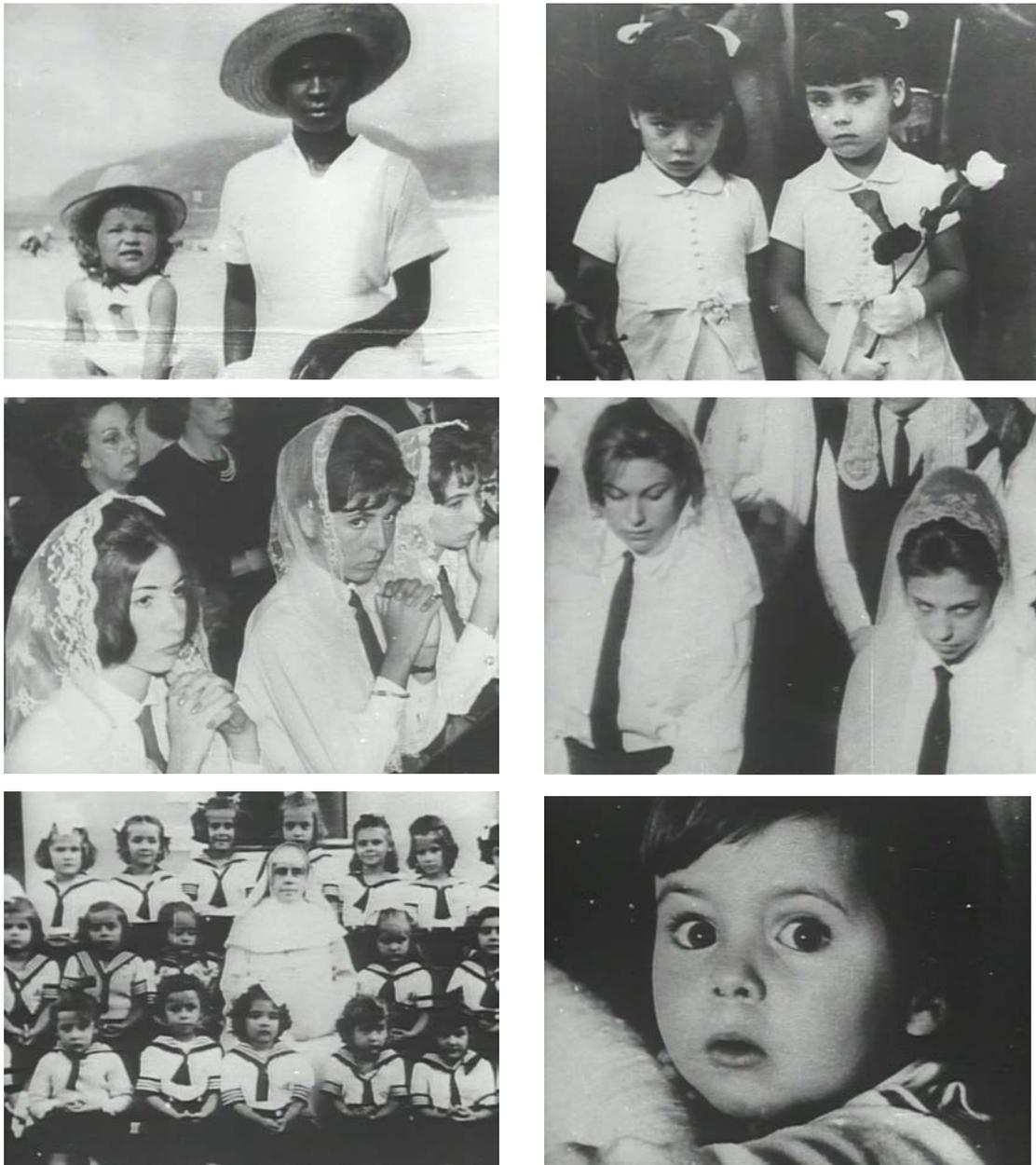


Fig. 43-48. A tradição e o espanto. *A entrevista* (Helena Solberg, 1966)

A abertura oferece elementos que criam uma ambiência temática para o filme: como já dito, a família e a igreja serão duas instituições constantemente convocadas pelas falas das mulheres. Não se aposta na informação mas no discurso que deposita nas imagens e nas relações entre elas e com o som um potencial expressivo, sugerindo sentidos ao espectador sem necessariamente torná-los unívocos. Ainda assim, as imagens fixas que abrem *A entrevista* encerram significados de modo mais explícito do que as que iniciam *A falta que me faz*. No filme de Solberg, as imagens ilustram com menos ambiguidade o problema central do filme, a saber, a construção da mulher segundo valores tradicionais que perpassam relações familiares, modelos econômicos,

sistemas políticos. Assim, as imagens trabalham de modo a completar o quadro de sentidos sugerido nos depoimentos. Nas imagens das meninas na sagrada comunhão ou na aula de balé, por exemplo, está presente um forte senso de aprisionamento e adestramento dos corpos (algo resiste: um olhar para fora do quadro, fig. 44, 45).

Se em *A entrevista*, as fotografias da abertura já anunciam alguns pressupostos e operações formais do filme, em *A falta que me faz* tudo é menos explícito. As imagens fotográficas não mostram conjuntos, mas suas partes – os rostos se ausentam ou se escondem, os gestos e corpos são apanhados em pequenos detalhes. Há uma predileção pela parte em detrimento do todo. Os pingentes figuram o amor, já o dissemos, mas essa operação metonímica deixa os sentidos mais abertos e ambíguos. Desse modo, as fotografias, no caso do filme de Rocha, não indicam tanto um recorte temático quanto um campo sensível, marcado pela tensão entre ausência e presença que é própria do meio fotográfico. É interessante notar uma inversão na relação entre a estratégia formal e seus efeitos: *A entrevista* explora fragmentos e disjunções entre som e imagem, mas a colagem dos diferentes trechos de fala produz efeito de coesão e coerência, em benefício da tese do filme; *A falta que me faz*, por sua vez, mesmo valendo-se de recursos que reforçam a correspondência entre som e imagem, como a predominância do som direto, por exemplo, prova-se um filme mais afeito às verdades parciais, instáveis e contraditórias.

Talvez seja na maneira como cada filme lida com o “fator subjetivo” que as diferenças fiquem mais aguçadas, sobretudo no que concerne aos procedimentos de desidentificação. A entrada de Marília em cena, como já observamos, tem como consequência a afirmação de uma distância que não se elide entre diretora e personagens. Ao filmar seu “outro de classe”, mas também ao se posicionar discretamente diante do que filma, a diretora instaura uma crise no interior mesmo de qualquer construção de uma ideia de “mulher”, enquanto ser universal ou essencial. Solberg também quer desconstruir os pressupostos dessa “mulher ideal e universal”, “socialmente perfeita”, mas no caso, sua escolha é a de minar tal construção a partir de uma perspectiva mais inserida no contexto filmado. Tão jovem e bem posicionada quanto suas personagens, ela nem por isso adere ao seu discurso, o que fica evidente de maneira mais contundente no desfecho do filme. No documentário de Marília, alguma adesão ainda é necessária, para que ela consiga se posicionar “entre” as meninas. É preciso criar proximidade, apesar da distância. No filme de Solberg, é o oposto: é preciso criar distância apesar da proximidade. O “entre” é justamente o que

precisa ser enfrentado, se o que se quer é combater um discurso opressivo sobre as mulheres. Por isso, a principal figura discursiva desse filme talvez seja a da ironia – ao dizer uma coisa, pelo discurso das personagens, ele acaba por sugerir outra, problematizando esse mesmo discurso.

Cada filme sabe pertencer a sua época. Os anos 1960 que viram surgir *A entrevista* eram tempos de idealismo e disputa, em que a arte buscava afirmar sua função política, sobretudo, por discursos afirmativos, aliados a movimentos de esquerda (entre eles, o próprio feminismo). Tratava-se de questionar as representações, dinamitar as estruturas. O discurso do filme de Solberg parece afinado a esta tarefa ao diagnosticar uma situação problemática, ao afirmar, por força de sua conclusão, que o sistema que constrói a mulher é o mesmo que viabiliza o autoritarismo, a repressão e a violência como solução política. A desestabilização do discurso das personagens é efeito de uma consciência crítica aguda, que não abandona a cena. Este não é um filme de incertezas e de silêncios, mas um filme que enuncia certo mal-estar diante do contexto em que se insere e, mais que isso, propõe a este mal-estar um sentido, uma marcha de norte preciso (e trágico).

A falta que me faz, por sua vez, compartilha com o cinema que lhe é contemporâneo um forte amparo na construção subjetiva de suas personagens, construção que, por sua vez, só pode se dar sob o signo da falta, de uma separação fundamental entre eu e outro que afeta a própria cena documentária. Está em jogo uma “negatividade ontológica”, como nos lembra Feldman, entendida como condição inacabada, falha, lacunar e instável. A consciência de tal instabilidade leva o documentário a acolher “em suas escrituras a consciência de seus limites”¹⁶², trabalhando nas fissuras da representação, lá onde o real é um risco (enquanto traço que se manifesta e enquanto perigo, experiência, imprevisto). Feldman escreve sobre uma “estética do fracasso”, marcada pela negatividade, na qual resta sempre uma tensão entre a forma das obras e o informe do Real, enquanto lugar do que não tem lugar, do que não pode ser simbolizado ou representado pela linguagem. Esta surge, assim, como “defasagem e subtração, a cena como espaço de solidão e não realização, e a própria separação (do personagem para com o outro, o realizador) como condição

¹⁶² FELDMAN, Ilana. O êxito do fracasso: notas sobre o cinema brasileiro contemporâneo. In: BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio (org). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 291.

mesma de toda relação”¹⁶³. Em contraste com as afirmações e palavras de ordem dos filmes da década de 1960 e 1970, temos agora o silêncio e a falta. Se antes cabia experimentar com o cinema, numa busca pelo que ele podia ou alcançava, agora trata-se de manifestar o que o cinema *não pode*, ou o limite do que ele pode.

Se, por um lado, este não-poder contribui para que o filme não sobredetermine o universo filmado, emitindo julgamentos ou conclusões, ele também é sintoma de uma dificuldade de diálogo com o outro. O silêncio sugere recuo, retirada, recusa em tomar posição de maneira mais enfática e crítica. Como bem aponta Mesquita (2012), recorrer ao silêncio – procedimento recorrente entre os filmes da Teia, coletivo do qual Rocha fez parte por uma década – para além de sugerir timidez ou respeito pelo outro, pode também silenciar sentidos, não os propor de maneira explícita. A opção pelo “laconismo como resposta aos dilemas da significação”¹⁶⁴, presente neste e em outros filmes, tanto do coletivo quanto de outros cineastas contemporâneos, não deixa de levantar questões relevantes para uma análise dos modos como a alteridade figura no cinema feito no Brasil, historicamente:

Se aos documentários do Cinema Novo interessava tematizar as faltas materiais e desigualdades sociais (em uma abordagem sociológica do outro, de corte iluminista), aqui interessam sobretudo as faltas subjetivas (em uma abordagem que poderia convocar a psicanálise)¹⁶⁵.

Os comentários que tecemos sobre os filmes anteriormente analisados deixam claro que a abordagem sociológica não desaparece do cinema brasileiro contemporâneo. O que nos parece problemático, nesses casos, é que ela não surge de modo explícito (como no filme de Solberg e em outros documentários da época) mas enviesado, disfarçada de observação, de não-intervenção. Tudo se passa “naturalmente”, os lugares e condições sociais não são questionados o suficiente de modo a indagar as estruturas profundas que os sustentam. Grosso modo, passamos de uma crítica das condições materiais e simbólicas da opressão, enquanto construtos, ou seja, como condições artificiais que determinam as vidas subjetivas, para a observação, um tanto inerte, dessas mesmas condições, agora porém, “naturalizadas”, ou mesmo reiteradas pelos discursos filmicos.

¹⁶³ FELDMAN, Ilana. O êxito do fracasso: notas sobre o cinema brasileiro contemporâneo, p. 291.

¹⁶⁴ MESQUITA. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia, p. 29.

¹⁶⁵ MESQUITA. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia, p. 42.

É precisamente essa naturalização dos lugares que um filme como a *A falta que me faz* vem abalar e desconstruir. Não mais pelo discurso de denúncia e crítica, mas por sua maneira de relativizar as experiências, criar perspectivas. As diferenças – inclusive a de classe, tão determinante aos outros filmes, embora não claramente assumidas por eles – são expostas e impedem que um dos pólos da relação, localizado atrás da câmera, possa afirmar e demarcar lugares fixos para aqueles a quem filma. Se antes eram muitas as certezas sobre o universo filmado, agora o filme se faz às custas das hesitações e da ambiguidade. Ao buscar a presença, afirma a falta; ao aproximar-se das personagens, dá a ver as distâncias.

Nesse sentido, é preciso atentar para uma cena como a da conversa com Alessandra, quase ao final do filme. Ao contrário do que se espera, quem faz as perguntas, inicialmente, é a personagem, num “dialogismo sutilmente reverso”, como aponta Brasil. Ela quer saber se na casa da diretora, Marília Rocha, há espaço para cultivar plantas. A diretora informa que não, não há espaço, mas que o Canário, técnico de som da equipe, mora em uma casa: lá haveria espaço, mas a falta de tempo dificulta a tarefa (o espaço, o tempo, questões tão centrais no cinema como na vida).

A jovem insiste nos questionamentos – “mas ele cuida um tiquinho, cuida não?” A diretora repassa a pergunta ao técnico: “Cuida?” A resposta é negativa, “não tenho tempo... Eu trabalho mais qu’ocê, menina”. “Trabalha, será?”, retruca Alessandra, desconfiada – “o que que você faz?” Canário responde que faz “som para filme”. Alessandra não consegue entender bem o que isso quer dizer, mesmo depois da tentativa de explicação do técnico (fig. 49). Na sequência, ela se volta a Ivo, o cinegrafista, continuando sua “entrevista”: “E você, Ivo, o que faz?” A resposta é simples, “faço isso aqui, ó” (não é preciso dizer muito mais que isso, o que ele faz, vemos na tela). Alessandra se espanta, zombeteira: “só isso?” Todos riem, a diretora pergunta: “você não viu o trabalho que ele tem?”, ao que Alessandra responde: “ficar só andando...” e completa: “deve ser gostoso ficar andando, filmando todo mundo, indo pra cidade...” Essa frase já ouvimos em *off*, sobre imagens da paisagem da Serra do Espinhaço: grandes blocos de rocha cinzenta, contra um céu coberto de nuvens. A montagem figura, uma outra vez, uma separação que distancia o modo de vida da garota e do cinegrafista, a “sedentária” e o “viajante”, se lermos com Barthes. Ouvimos a diretora perguntar: “e seu trabalho, você gosta?” A personagem responde que sim, gosta, quer dizer, “gosta e não gosta”, mas não tem outro jeito, tem que trabalhar, “não tem outra profissão, tem que ser essa mesmo (...)”. Nós, espectadores,

não sabemos ao certo qual é a profissão de Alessandra. Talvez venda anéis, como Priscila, talvez colha flores, como faz supor uma das cenas iniciais do longa-metragem. A informação não é o que mais importa. O que a sequência destaca é a diferença marcante entre os mundos que ali estão colocados em contato, em contraste.



Fig. 49. Mundos em contraste. *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009)

A cena continua. A diretora muda de assunto. Agora, quer saber por que Alessandra andava tão pensativa, tão “tristinha”. A resposta é evasiva e culmina na devolução da pergunta “mas de vez em quando cê num fica triste?” Adivinhamos, da diretora, algum gesto afirmativo, pois ouvimos da personagem um “ai”, conclusivo. Marília insiste e ela se esquiva: “Ah, aí eu fico pensando um tanto de trem, um tanto de trem mesmo.” Sim, o outro pode resistir ao que se espera saber dele, responder com outra pergunta, recorrer ao silêncio. Para Canetti, retomado por Stella Senra, a pergunta numa entrevista não instaura uma relação necessariamente dialógica, segundo a lógica do encontro e do entendimento, mas é da ordem da intromissão e da cisão, “uma faca que separa duas partes”:

O ato de perguntar implica, como todo exercício de força, a constituição de uma estratégia; e esta desencadeará, por sua vez, no campo do inquirido, o uso de procedimentos ou ‘métodos’ de defesa: responder com outra pergunta, usar da astúcia para desencorajar o inquisidor, recorrer ao silêncio são alguns dos mecanismos que o inquirido pode acionar para se opor à intromissão da pergunta¹⁶⁶.

¹⁶⁶ SENRA, Stella. Perguntar (não) ofende. Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente. In: MIGLIORIN (org.). *Ensaio no real*, p. 99.

Para Canetti, a dupla pergunta-resposta cria uma situação de confronto, tensão, embate de forças, antes de ser uma “relação amigável”. Quanto mais satisfeito em seus desejo de respostas, mais o inquiridor sente necessidade de perguntar, aumentando sua sensação de poder sobre o inquirido, que por sua vez, quanto mais consente em responder, mais se submete ao desejo do inquiridor. A conversa com Alessandra interessa pela ligeira fuga do padrão: a menina já não apenas responde mas questiona, silencia, se esquivava, em suma, coloca-se ativamente na relação. É uma ação discreta, sem dúvida, que se não chega a neutralizar ou eliminar as assimetrias entre os dois lados da câmera, ao menos tem o mérito de colocá-las a descoberto. Esse é apenas mais um exemplo de como o filme acolhe e expõe as diferenças entre as mulheres de modo mais decisivo que nos demais casos, exibindo e valorizando as dissonâncias, dando a ver, enfim, o que falta, o que separa um mundo do outro, sem com isso obliterar algum comum, construído com as diferenças.

Talvez possamos dizer que, enquanto o filme de Solberg aproxima-se de uma arte crítica, buscando revelar “uma realidade escondida que não vemos” e, ao mesmo tempo, “a realidade óbvia que não queremos ver, porque sabemos ser responsáveis por ela”¹⁶⁷, o filme de Rocha está mais próximo de uma “arte relacional”, ainda nos termos de Rancière: uma arte “tornada modesta”, que já não busca qualquer radicalidade artística ou utopia estética, mas que aposta na afirmação da “singularidade de seus objetos”, por meio de “microsituações pouco diferentes da vida ordinária”, que “visam a criar ou a recriar ligações entre os indivíduos, suscitar novos modos de confrontação e de participação”¹⁶⁸. Contudo, mesmo se aproximando da arte relacional, com ela não se confunde, por dois motivos: primeiro, por expor não apenas a possibilidade da relação mas seus limites; segundo, pela maneira como as relações são trabalhadas na forma do filme, que acolhe o modo de vida – a “riqueza sensível” – das vidas e lugares filmados, em um trabalho formal rigoroso. Parece que estamos diante de um outro regime, não mais representativo, mas estético, no qual, como postula Rancière, há uma “subversão das hierarquias da representação”, “e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história”¹⁶⁹.

¹⁶⁷ RANCIÈRE. As desventuras do pensamento crítico. *Crítica do contemporâneo. Conferências internacionais Serralves: Política*. Fundação Serralves, 2007, p. 82.

¹⁶⁸ RANCIÈRE. A estética como política. *Devires – cinema e humanidades*, v.7, n.2, jul/dez 2010, p. 18.

¹⁶⁹ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 35.

Assim, o filme parece criar uma aliança entre estética e política, construindo espaços e relações a fim de “reconfigurar material e simbolicamente o território do comum”¹⁷⁰. A política, nesse caso, não depende da transmissão de mensagens e sentimentos sobre a ordem do mundo, ou mesmo de uma representação das estruturas, dos conflitos e das identidades dos grupos sociais (este seria, talvez, o que haveria de político nos filmes mais afinados a um regime representativo, a exemplo de *Meninas* ou *Fala, Mulher!*), mas de uma tomada de distância dessas posições, que propõe, no lugar delas, outro tipo de espaço e tempo. Em sua aliança com a estética, a política já não se resume ao exercício de poder, ou à luta pelo poder, mas se reinventa como forma de configuração de espaços de partilha.

Nesse sentido, perguntar “o que pode um filme?” é indagar sobre os espaços criados por ele e a partilha que ele propõe destes mesmos espaços, é perguntar, talvez, “como um filme pode criar uma esfera particular de experiência, em que cada sujeito é reconhecido como capaz de argumentação e chamado a tomar parte da construção de um comum?” Este seria o trabalho essencial da política: fazer ver os múltiplos mundos que fundam um mesmo mundo, o nosso mundo. Este “comum” a que nos referimos, na esteira de Rancière, não surge como algum atributo que iguala os sujeitos – no pensamento de gênero haveria consequências graves nessa acepção, resvalando no essencialismo – mas como espaço onde habita o dissenso. Pensar o gênero politicamente seria, nesse viés, não fundá-lo em pressupostos segundo características específicas ou circunscrevê-lo segundo qualquer essência, mas cindi-lo, torná-lo permeável às diferenças e, na medida dessas mesmas diferenças, desestabilizar as representações que dele são feitas, reinventá-lo segundo variadas demonstrações, novas “esferas de visibilidade”.

Isto não significa esquecer que, no cerne do pensamento sobre o gênero, mora um dano, uma distribuição desigual do sensível, que confere aos modos como experienciamos nosso corpo e nossa sexualidade uma função regulatória, heteronormativa e opressiva, em que um sexo leva vantagem sobre outro. O pensamento de Rancière permite encarar a questão das diferenças sexuais no que nela resta de incomensurável, como algo que relaciona duas coisas sem relação (se levarmos ao extremo as diferenças entre homens e mulheres) e que, com isso, estabelece duas ordens:

¹⁷⁰ RANCIÈRE. A estética como política, p. 19.

a da distribuição desigualitária dos corpos sociais numa divisão do sensível e a da capacidade igual dos seres falantes em geral. Trata-se, mesmo, de incomensuráveis. Mas esses incomensuráveis estão bem medidos um no outro. E essa medida refigura as relações das parcelas e das partes, os objetos passíveis de provocar litígio, os sujeitos capazes de articulá-los. Ela produz, ao mesmo tempo, inscrições novas da igualdade em liberdade e uma esfera de visibilidade nova para outras demonstrações¹⁷¹.

O autor questiona qualquer naturalidade da distribuição dos lugares aos sujeitos e ressalta o modo como é preciso um *grau de desidentificação* desses lugares para que cada um possa ser contado, cada um possa criar sua própria palavra, inventar novas situações. É o que está envolvido nos processos de subjetivação política¹⁷², que se dão a partir de pequenos deslocamentos discursivos, enunciações particulares, não consensuais, mas amparadas pelo dissenso. As mulheres, nesse sentido, são seres políticos enquanto dissensuais, existências que “não fazem um”, como sugere Luce Irigaray¹⁷³. Se muitas mulheres não se reconhecem no feminismo, talvez seja porque algumas de suas construções e formulações afastam-se de sua função principal (e que algumas teóricas como Lauretis, Haraway, Minh-Ha insistem em lembrar): apontar uma separação e, ao mesmo tempo, exigir um acolhimento. A separação não encontra repouso ou fixidez no corpo ou na história: ela existe em devir, em permanente movimento. Por sua vez, o acolhimento deve ser sem ressalvas, e é isto que se perde quando o gênero é determinado exclusivamente por características sexuais.

É isto, também, que parece crucial na elaboração de um pensamento em torno de um cinema *com*, e não *sobre*: apostar na indeterminação, investir na aliança entre estética e política enquanto possibilidade de reinvenção de um campo sensível do qual os “sem-parte” podem, finalmente, tomar parte, numa redistribuição dos lugares de quem fala e quem é ouvido. O cinema – sobretudo o documentário, supomos – pode favorecer a criação de cenas dissensuais, e ao expor “situações de palavra”, permitir que a igualdade pressuposta entre os seres seja sempre colocada à prova, na medida em que confere visibilidade aos corpos e alcance às vozes daqueles/as que compõem a “parte que falta”.

Se um filme como *A falta que me faz* responde a esta tarefa, é apenas modestamente. Como nos demais filmes, a presença feminina dentro e fora da cena

¹⁷¹ RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. Política e filosofia. São Paulo: Ed. 34. 1996, p.54.

¹⁷² A inspiração foucaultiana do pensamento de Rancière não deve ser desconsiderada. É a partir do pensamento de Foucault que Rancière desenvolve boa parte de sua argumentação acerca dos regimes de visibilidade e enunciação, e sobretudo dos processos de subjetivação política.

¹⁷³ IRIGARAY. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Editions de Minuit, 1977.

não resulta em problematizações mais contundentes relacionadas ao gênero, e não deixa de operar sobre a reiteração de experiências tipicamente femininas, a exemplo da gravidez. Ainda carecemos, em nossa cinematografia, de documentários que problematizem o próprio campo do feminino, alargando-o, estendendo-o, por exemplo, aos corpos híbridos, aos sujeitos transexuais, aos homossexuais¹⁷⁴. Se não podemos julgar o filme pelo que ele não alcança ou propõe, cabe reconhecer seu mérito em deixar que alguma medida de indeterminação contamine a *mise-en-scène*, em criar abertura um pouco maior para acolher o que vem das personagens e de, reflexivamente, problematizar e complexificar a própria relação entre quem filma e quem é filmado. O sentido da convivência surge, nele, reanimado: não se trata apenas de entrar em contato com o outro (tarefa que, de resto, todos os documentários aqui abordados tentam levar a cabo) mas de fazer da imagem uma morada que possa ser habitada pelo que se desconhece, pelo que se apanha em movimento, pelo que escapa neste mesmo movimento. Não é ocasional a cena que encerra o filme: a estrada, a paisagem mutante, a moto que leva o casal abraçado, ao som de uma voz estrangeira que canta o sonho e o outro (“Je rêve de toi”). Cena não-conclusiva, conclusão que não se quer fim mas continuação, as imagens do final insinuam que tudo, agora mesmo, pode estar a ponto de recomeçar.

Em retrospecto, o filme de Rocha propõe caminhos fecundos para o pensamento sobre um cinema com mulheres. Já não mais delimitada por um campo problemático – a dor de se saber mulher, de sentir no corpo as consequências dessa condição, seja pelo trauma de um aborto, pelas exigências da maternidade precoce ou pela dureza da vida em prisão – a experiência feminina é, neste filme, reinventada pela força de sua indeterminação, pela sua potência desestabilizadora, que força o extracampo a vazar para a imagem (na convocação da diretora ou na “ausência presente” dos rapazes, por exemplo). Incontida, incontável, essa experiência já não diz respeito apenas àquelas que sofrem e padecem (“pobres mulheres”, poderíamos dizer diante das personagens dos filmes de Werneck ou de Galo) ou sequer àquelas que estão em cena: é o próprio espectador, homem ou mulher, que passa a ser convocado a sair de sua zona de conforto e assumir, com as imagens, uma *perspectiva-outra*. Parece-nos acertado o que escrevem Guimarães, Guimarães e Lima: “Para que haja relação – ou para que haja

¹⁷⁴ *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010) e *Doce Amianto* (Uirá dos Reis, Guto Parente, 2013) são exemplos que permitem uma problematização da heteronormatividade enquanto padrão sexual e comportamental, mas permanecem raras essas iniciativas. Filmes com temática lésbica, por exemplo, são praticamente inexistentes em nossa cinematografia documentária, ao menos a que conhecemos.

filme – algum devir-outro se faz necessário. E é nessa difícil – e, ao mesmo tempo, imprescindível – alteração vivida pelo espectador que reside grande parte da potência estética e política inaugurada pelo filme¹⁷⁵.

Amparados por Comolli, os autores ressaltam o quanto o gesto de mostrar não é passivo ou neutro, antes, é uma operação turbulenta e não-indiferente, implicada no gesto de olhar, que por sua vez, mais do que meramente receber ou perceber o que se mostra, provoca vibrações, corresponde também ele a uma ação, uma escolha, uma reelaboração. As duas operações – mostrar e olhar – possuem, desse modo, uma conexão íntima, crucial. Da mesma maneira que não se filma impunemente, não se vê um filme sem estabelecer com ele algum pacto de crença e desconfiança, pacto movido pelo desejo, que vem ressignificar as imagens e sons. A questão se complexifica, quando indagamos o que cada obra mobiliza e em que medida podemos afirmar que um filme, ao organizar de determinada maneira as experiências que cria, supõe um espectador mais ou menos “masculinizado” ou “feminizado”.

A tese de que o cinema hollywoodiano clássico supõe um espectador masculino, ativo (homem-que-vê) frente a representações femininas passivas (mulher-para-ser-olhada) motiva até hoje intermináveis debates, desde sua formulação por Mulvey em 1975. Dentre as principais questões que resultam como desdobramento deste ensaio seminal, está a pertinência de inserir a diferença sexual como fator determinante não apenas dos modos de mostrar mas dos modos de ver os filmes. Mulvey busca evidenciar como o contexto audiovisual é dominado por uma lógica masculina do olhar, que sensualiza o corpo feminino para satisfazer ao desejo escópico. A escopofilia é um dos instintos da sexualidade isolados por Freud, e diz respeito ao “ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador”¹⁷⁶. Essencialmente ativa, a escopofilia está intimamente relacionada ao voyeurismo: prazer em olhar a outra pessoa como objeto. O problema maior, para a autora, reside na maneira como “num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino”¹⁷⁷.

¹⁷⁵ GUIMARÃES; LIMA; GUIMARÃES. Mise en scène e experiência estética: o trabalho do espectador em *A falta que me faz*, p. 10.

¹⁷⁶ MULVEY. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER (org). *A experiência do cinema*, p. 440.

¹⁷⁷ MULVEY. Prazer visual e cinema narrativo, p. 444.

Desse modo, coube à mulher a condição de “para-ser-olhada”, ser tornada imagem, objeto de um olhar masculino determinante¹⁷⁸. Frente a esse cenário, Mulvey sugere que, uma vez esmiuçados, por meio da psicanálise, os mecanismos do olhar escopofílico-voyerista, restaria a tarefa de destruir tais mecanismos, por meio de estratégias formais que pudessem libertar o olhar da câmera “em direção à sua materialidade no tempo e no espaço”, e o olhar da platéia “em direção à dialética”¹⁷⁹. Ou seja, seria preciso ir contra o princípio do prazer, convocando o espectador a um trabalho ativo diante do filme.

Para Mulvey, assim como para Claire Johnston¹⁸⁰, o cinema feito por mulheres deve se apresentar como contracinema: enfrentando o fetichismo e o *voyeurismo* próprios das estruturas inconscientes (por sua vez, calcadas num sistema patriarcal), esse cinema deve destruir o prazer escópico, rompendo com o fascínio ilusionista que mantém o espectador sob controle pela satisfação imediata de seus desejos. Por formas distintas de *mise-en-scène*, esse contracinema realizado pelas mulheres deveria exigir do espectador um outro tipo de engajamento, negando a ele qualquer satisfação imediata derivada da escopofilia.

A convocação da psicanálise com suas estruturas específicas – fetichismo, voyeurismo, castração – não surge isenta de certa maneira de centrar o olhar numa figura masculina ideal. O que falta, na tese inicial de Mulvey, é justamente pensar “a espectadora”, ou seja, uma problematização que leve a inserção da diferença sexual como determinante nos modos de ver até suas últimas consequências, de modo a culminar na elaboração de uma tese sobre modos de espectralidade propriamente femininos. A pergunta sem resposta da psicanálise – o que deseja uma mulher ou, talvez, *como* deseja uma mulher – gerou no pensamento feminista acerca do cinema um verdadeiro rebuliço. Muitas teóricas, como apontam Janet Bergstron e Mary Ann Doane, consideraram que a visada proposta por Mulvey acerca da diferença sexual e suas implicações nos modos de mostrar e olhar o cinema era “totalizada, opressiva, claustrofóbica”¹⁸¹. Ademais, ao tomar a psicanálise como ferramenta de análise, aspectos históricos mereceram pouca consideração, em uma opção pelo corpo e a estrutura psíquica como via de compreensão dos fenômenos.

¹⁷⁸ A esse respeito, será importante conferir as considerações de E. Ann Kaplan no texto “O olhar é masculino?” In: KAPLAN. *A mulher e o cinema – os dois lados da câmera*, p. 43-60.

¹⁷⁹ MULVEY. Prazer visual e cinema narrativo, p. 453.

¹⁸⁰ JOHNSTON. Women’s cinema as counter-cinema. In: KAPLAN. *Feminism and Film*, p. 22-33.

¹⁸¹ BERGSTROM, DOANE. The female spectator: contexts and directions. *Camera Obscura*, n. 20-21. Duke University Press, May/September, 1989, p. 5-27.

Como vimos, a crítica da abordagem psicanalítica nos estudos feministas vê nessa centralidade um ponto crítico, que dificulta, por exemplo, que outros fatores de diferenciação, como raça, classe, idade, nacionalidade, orientação sexual ganhem o devido peso. O risco a ser pago é uma indesejada essencialização da experiência feminina, ou, de maneira ainda mais problemática, sua submissão a modelos que insistem em colocar as mulheres em função do que seria o “padrão” notadamente masculino: ter ou não um falo, eis a questão.

Falta-nos propriedade para contestar ou aguçar as críticas endereçadas à psicanálise como método. Como nossa via metodológica assume um desvio desta tradição, menos por desacordo do que por modéstia intelectual (assumo minha extrema dificuldade em compreender e adentrar os meandros do funcionamento do inconsciente de modo a tomá-lo como instrumento de análise), resta continuar a indagar os filmes a partir da aposta em outros métodos, talvez mais distantes do analista e mais próximos do etnógrafo que, com seu caderno em mãos, observa o que vê e toma notas. Interessa retomar, nessa aproximação bem livre, quase metafórica, do método etnográfico, a célebre inversão proposta por Comolli¹⁸² – “não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa”. Supondo ser possível considerar que os filmes, neste estudo, são “os outros”, atuam como sujeitos/objetos das indagações, a inversão sugere que, em lugar de pensar e explicar tais objetos (por vias psicanalíticas, semioticistas ou coisa que o valha), seria preciso pensar como eles me pensam, ou, como eles pensam o lugar do espectador, como eles possibilitam ao espectador a tomada de alguma perspectiva.

O incômodo que surge diante de filmes como *Meninas*, *O aborto dos outros*, *Leite e Ferro* parece derivar da maneira como está pressuposta, no modo como aquelas mulheres são dadas a ver, uma forma de espectadorialidade condescendente, pouco engajada, alienada até: tudo se passa como se os problemas fossem delas, como se não nos dissessem respeito, como se aquelas situações tão dramáticas estivessem – que alívio – distantes de nós. Oblitera-se justamente a partilha, a possibilidade de criação de um comum, pois as mulheres filmadas são, a todo instante, pensadas pelo filme (e jamais o contrário). Assim, permanecem alheias ao discurso que é construído sobre elas próprias. Este modo de *dar a ver sem dar a vez* tem consequência para a

¹⁸² COMOLLI. Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa. Entrevista a CAIXETA; MESQUITA. *Devires - Cinema e Humanidades*, v.2. n. 1, 2004, p. 148-169.

relação do filme com o espectador. Seu lugar passa a ser o de receptor das “verdades” construídas no e pelo filme. Recebemos as imagens das mulheres, ouvimos suas misérias, mas o que verdadeiramente construímos com o que vemos e ouvimos, a não ser uma reiteração do senso comum, endossada pelo próprio filme? É como se a dor daquelas mulheres não encontrasse nem no filme, nem em nós, alguma reverberação, a não ser na forma de um pesar, de alguma comiseração. Sentimos pena, lamentamos por elas e seguimos adiante. Desse modo, seguem tristemente inalterados o mundo visível e o mundo vivido. Sobre o abismo social, tão determinante para a situação crítica que se apresenta diante de nós, não se constrói ponte possível: ficamos, do lado seguro da margem, a ver o outro lado desmoronar, face ao precipício.

Bem diferente é a maneira como o filme de Marília parece nos interpelar. Os olhares neste filme não são neutros, indiferentes ou vitimizantes: nem o da diretora em relação ao que filma, tampouco o das meninas, que devolvem o olhar colocando em cena suas próprias questões. O engajamento de ambos os pólos se dá sob outros pactos, menos interessados em saber ou denunciar algo do que em investir em afetos, nem sempre apaziguadores, também marcados por desentendimentos, rupturas, esquivas. Ao espectador, diante disso, também cabe modificar seu próprio olhar, alterar sua perspectiva, se quiser de fato adentrar a experiência proposta pelo filme. Será exigido dele/a uma extrema atenção aos detalhes (um pingente sobre o colo, um anel no dedo, uma certa cor de esmalte) e aos acontecimentos insignificantes do cotidiano das meninas em Currealinho, e ainda assim, o sentido do que é mostrado não chegará pronto e acabado, como recompensa por seus esforços. O sentido, de fato, caberá a ele/a criar, num engajamento contínuo e afetivo com o que está colocado em cena. Guimarães, Guimarães e Lima sugerem que “é através do olhar feminino – ou antes, de um olhar feminino bastante particular – que teremos acesso ao universo filmado”:

uma perspectiva que se manifesta não apenas nos temas eleitos, mas no próprio modo de aparição dos corpos. Ao espectador, homem ou mulher, a demanda é por uma posição capaz de aderir à perspectiva marcadamente feminina da narrativa: para que o filme aconteça, é preciso despir-se das amarras do gênero e mergulhar em um mundo impregnado por uma experiência feminina singular, recriada pela câmera de Marília Rocha¹⁸³.

¹⁸³ GUIMARÃES; LIMA; GUIMARÃES. *Mise en scène e experiência estética: o trabalho do espectador em A falta que me faz*, p. 9.

Concordamos com os autores que caberá ao espectador alterar sua perspectiva, mas somos menos assertivos em dizer que esta alteração deve-se a um olhar “bastante particular”, que tudo organiza e torna acessível, no caso, o da diretora. Antes, parece ser a troca de olhares que o filme mobiliza, que incluem os olhares devolvidos (ou desviados) pelas personagens, que garantem sua particularidade. A ressalva talvez fique mais clara se dissermos que este não é um filme “impregnado por uma experiência feminina singular”, mas sim por uma multiplicidade de experiências femininas nem sempre consoantes. O filme não toma a parte pelo todo, não generaliza a partir do que é singular, antes, investe nas diferenças e exige, do espectador, que ele tome consciência dessas diferenças, não de modo isento ou alheio, mas como fator determinante para sua experiência. Tudo de repente torna-se um tanto instável: a opacidade das personagens, a hesitação da diretora, a banalidade dos momentos filmados, o desenrolar lento da narrativa têm como consequência um abalo nas estruturas que, até então, sustentavam as experiências filmicas que analisávamos.

Este filme instiga, supomos, não apenas uma alteração do olhar do espectador mas uma modificação na própria metodologia para abordá-lo analiticamente. Na lida com os filmes anteriores, atentávamos para o que havia de estruturante na narrativa, identificávamos os eixos (verticais, horizontais, paralelos, de acordo com cada caso), as curvas dramáticas, a construção temática, os dispositivos acionados, os sentidos obtidos pela montagem. Agora, semelhante análise estrutural não parece ser suficiente para dar conta de apanhar o discurso fílmico em sua complexidade. Há algo neste filme que resiste à tentativa de estruturá-lo analiticamente, um tronco de árvore entre duas solidões, uma montanha à margem de um amor mal resolvido, um falso brilhante numa região de diamantes. No caminho analítico, este filme nos convida a uma *virada afetiva*: já dizíamos que ele opera uma passagem das questões sociais aos afetos, resta, para benefício do argumento, deixar mais claro o que está implicado nessa passagem.

3.3. A forma do afeto

O termo “virada afetiva” designa, nas ciências humanas, uma *episteme* própria, que toma as sensações, as emoções, as materialidades e as afecções como elementos centrais para a compreensão dos fenômenos e objetos, entre eles, os objetos artísticos e o próprio feminismo. Como nota Brinkema (2014), ele é uma resposta a omissões percebidas nas diversas teorias estruturalistas (entre elas, as que caracterizaram a “virada linguística”), que buscavam investigar e estabelecer modos e padrões de funcionamento dos fenômenos (fossem eles sociais, psíquicos, artísticos, culturais) sem dar devida consideração ao que é da ordem da singularidade, da mutação, do sentir e do devir. A “virada afetiva” não corresponde, contudo, a um caminho unívoco com resposta precisa às questões que suscita, mas a uma multiplicidade de desvios, em que a contingência, a possibilidade e o jogo valem mais que as estruturas e os sistemas. Afeto, esta palavra paradoxalmente imprecisa e específica, surge nas diversas teorias como o que

perturba, interrompe, reinsere, demanda, provoca, insiste, relembra, agita: o corpo, sensação, movimento, carne e pele e nervos, o visceral, dores salientes, frenesis selvagens, sempre roçando: o que desfaz, o que abala, o impossível de nomear, o que permanece resistente, longínquo (assombroso, e sempre tão belo); indefinível, afeto é o que não pode ser escrito, o que derrete a frieza crítica, bagunçando todos os sistemas e objetos¹⁸⁴.

O que nos interessa em particular na apropriação de Brinkema ao termo é sua defesa de uma teoria dos afetos centrada nas formas. A autora vê com desconfiança certa reiteração, amparada em larga medida nas leituras deleuzianas, de termos como intensidade, sensação, força e velocidade nas teorias do afeto. O pensamento de Deleuze, que ela de modo algum recusa ou abandona, celebra o devir, o menor, o múltiplo, mas paradoxalmente oferece, em grande parte das leituras amparadas por ele, uma “repetição sem diferenças”, abstrações que parecem se desengajar dos aspectos formais das obras e que levam sempre às mesmas conclusões. Quando o afeto se resume ao que escapa à significação, ao que resiste à interpretação, ao que se apresenta como “força” ou abstração, a leitura atenta das formas torna-se desnecessária, mas igualmente perde o interesse qualquer esforço de abordagem das mesmas:

¹⁸⁴ BRINKEMA. *The forms of the affects*. Durham; Londres: Duke University Press Books, 2014, p. xii (tradução nossa).

Não há razão para supor que os afetos são idênticos esteticamente, politicamente, eticamente, experencialmente e formalmente; apenas leituras de afetos específicos enquanto ligados e formas específicas nos oferece o vocabulário para articular as muitas diferenças. Ou então, “afeto” – tão celebrado por sua resistência à sistematização – torna-se não apenas o que não resiste, como o que de fato confirma todas as vezes o mesmo modelo de intensidade vaga e vibrante. Por que indagar o cinema e o afeto se a resposta dada é sempre a mesma, e sempre da mesma maneira?¹⁸⁵

A única forma de evitar a repetição generalizada e já um tanto gasta do termo é, para Brinkema, a leitura atenta e próxima dos objetos, que se ocupe de suas especificidades. Os afetos, defende ela, só podem ser lidos nas particularidades de cada obra, em sua estética singular. O formalismo defendido pela autora não resulta num retorno a métodos estruturalistas, ao contrário, ele renova e reorienta o que há de mais promissor numa “virada afetiva”: a possibilidade de instaurar, no coração das estruturas, pontos de desestabilização, detalhes transformadores, pulsações originais que apontam para uma valorização do que é sempre diferente, incontido em qualquer generalização.

O mais importante, no pensamento de Brinkema, parece ser a maneira como ela recusa tomar os afetos por *efeitos*. Distante de qualquer fenomenologia, seu método se abstém de tomar os afetos como algo que um corpo sente, imediatamente, como resposta ao contato com as obras (o medo diante de um filme de terror, a excitação diante da cena erótica, a emoção com o final feliz). O principal não é interiorizar os efeitos da forma, mas tomá-la em sua singular exterioridade, como algo que desafia e motiva uma leitura. Desse modo, o espectador (se tiver de ser pensado, e ela deixa claro que esta não é sua principal via de reflexão) não corresponde a um indivíduo com seus sentimentos íntimos, mas é uma entidade imparcial, e desde que imparcial, passível de assumir diferentes posições diante do que vê e ouve (percebe-se o quanto semelhante lógica problematiza e complexifica teorias da espectralidade marcadas pelo gênero). Isso não significa, de modo algum, que seria possível ao espectador sentir o que o outro sente, num jogo de identificação: o outro permanece opaco, e o que alcançamos é apenas esta opacidade. Contudo, é possível nos imaginar em seu lugar, supor como nos sentiríamos *se* estivéssemos em sua pele. Quer dizer: trata-se de partilhar afetos que não são nem propriamente meus, nem necessariamente do

¹⁸⁵ BRINKEMA. *The forms of the affects*, p. XV (tradução nossa).

outro, mas que existem e se formam apenas *entre*, no exercício de *estar com*. O afeto, nessa leitura, não é algo que se transmite: não está *nos outros* e causa efeito *em nós*, antes, ele é algo que existe apenas enquanto invenção de uma partilha, e portanto, exige ser lido como o que resiste a ser interiorizado ou identificado, num deslocamento incessante. O binarismo que sustenta boa parte da filosofia ocidental – entre um ser pensante que interioriza e determina sentidos exteriores – cai por terra, diante dessa leitura do afeto como exterioridade, que deve bastante a Foucault e às leituras que dele faz Deleuze: o interior é uma “dobra” do exterior, os afetos não são ligados a estados interiores ou individuados mas a um “fora”, que não encontra corpo ou repouso.

Na teoria de Brinkema, não encontrar corpo implica, em última instância, o afastamento de uma teorização do espectador. Sua defesa de um “afeto-em-forma” é radical: é preciso abandonar a ideia de um sujeito *para quem* as formas são feitas, deixar de lado qualquer intencionalidade ou centralidade subjetiva, para que seja possível explorar as múltiplas potencialidade da forma. Desde Spinoza, a noção de afeto depende de um corpo, ainda que um corpo não-individualizado, ou mesmo um corpo-sem-órgãos, como escreve Deleuze. Brinkema não ignora a longa relação entre afeto e corporalidade, mas considera que esta relação gera equívocos que prejudicam metodologicamente os estudos dedicados aos afetos, a saber, a já mencionada confusão entre afeto e efeito e a desatenção às especificidades formais.

Nos filmes analisados, o corpo resiste como elemento-chave: um feto expulso, uma barriga gestante, um seio encarcerado, uma negra que dança. Formal e discursivamente, são os corpos femininos que sustentam, que estruturam as obras. Ainda que, em teoria, o feminismo (ou o pós-feminismo, como preferem alguns) tenha nos apresentado novos sujeitos – e neste caso a “virada afetiva” foi de extrema importância, sobretudo nos estudos *queer*¹⁸⁶ – o que verificamos na prática é que as documentaristas no Brasil, feministas ou não, quando escolhem um recorte de gênero se ocupam de questões vinculadas ao sexo biologicamente feminino, sexo capaz de gestar, parir, amamentar. Nos documentários que convencionamos chamar de “sociológicos” (*Meninas, Aborto dos Outros, Leite e Ferro, Fala Mulher!*), essa escolha domina a narrativa de modo a fazer com que, em termos esquemáticos, a forma se coloque em função do conteúdo. A câmera, muitas vezes, se limita a seguir

¹⁸⁶ A este respeito, conferir LOVE, H. *Feeling backward: loss and the politics of queer history*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

as personagens, buscando apanhar as situações sem muitas intervenções propriamente formais. Há algumas exceções. Por exemplo, em *Aborto dos Outros*, o plano da torneira gotejante – nele, um objeto comum ganha agência, a expulsão de cada gota remete a expulsão de cada filho, a lentidão e a repetição marcam o ritmo da cena. Uma análise afetiva na esteira de Brinkema se concentraria neste plano, buscando atentar para as consequências desta operação formal: uma gota que não é gota, que formaliza o tempo diluído, compassado, repetitivo, tempo que gesta e expulsa, que com isso formaliza algo da espera, algo da perda que ronda todo o filme. A cena da torneira seria, desse modo, afetiva, justamente pelo procedimento de formalização que exige leitura, que multiplica sentidos, que não provoca reações de imediato mas permite elaborar um pensamento com a forma. Ela contrasta fortemente, por exemplo, com as sequências de observação na sala de cirurgia ou no quarto de hospital, estas sim cenas efetivas, ou de efeito imediato: a lágrima da mulher deitada no leito é comovente, as mãos contorcidas da adolescente a cada contração são angustiantes, e assim por diante. Se entendemos bem o que escreve Brinkema, uma análise ocupada dos afetos deve evitar o risco de assumir essa comoção e essa angústia como indícios de investigação, para voltar a se concentrar nas formas.

O que ocorre no conjunto analisado é que, salvo um ou outro plano, a maior parte dos filmes não convocam uma “leitura afetiva” no sentido dado pela autora. Se sobram emoções, sentimentos de revolta, pena, compaixão, falta um investimento formal que permitisse ler a obra para além dos seus efeitos, ou a obra-em-afeto. Se dizíamos que *A falta que me faz* opera uma passagem para os afetos, ou mais ainda, que este é um filme que exige alterar nossa metodologia para abordá-lo, é porque identificamos em sua escritura uma elaboração formal mais complexa e instigante (ainda que modesta, sem grandes experimentações). Este não é um filme de efeitos como os demais, de fato, é possível sair da sessão sem entender bem o porquê daquela história, com que objetivos foram filmadas aquelas meninas. Somente uma leitura bem próxima de seus elementos formais permite descobrir o que nele é força inventiva e afetiva.

Os planos da Serra do Espinhaço (fig. 50-51), por exemplo, com sua luz e relevo específicos, fazem mais do que retratar a paisagem e servir de passagem entre as sequências “de ação”. A maneira como as montanhas são filmadas e inseridas na narrativa (pensemos na conversa com Alessandra, em que as montanhas surgem abruptamente, enquanto a menina imagina como deve ser a vida do cinegrafista

viajante) sugerem uma ação exercida por elas sobre as personagens, enquanto um espaço limítrofe e acolhedor, uma linha de horizonte acidentada, pontiaguda, pedregosa, que separa os mundos de quem filma e quem é filmado como uma barreira intransponível, um limite imponente. Trata-se de formalizar algum processo de territorialização, ainda que balizado em espaços muito abertos e vastos. Mesquita sugere que esse território “aberto, vasto, exterior, desconhecido” figura a própria interioridade das meninas, “vazia, erma, ampla, desconhecida, abissal”. Ela vê nos planos da Serra “não algum lugar mas a figuração de um *lugar nenhum*”¹⁸⁷. Talvez se trate, mais do que de lugar nenhum, de *lugar qualquer*, que convoca uma espécie de “alteridade a céu aberto”¹⁸⁸. A lógica do *ser qualquer* é explicitada por Agamben:

O Qualquer que está aqui em causa não supõe, na verdade, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser vermelho, francês muçulmano), mas apenas no seu ser tal qual é. A singularidade liberta-se assim do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre o caráter inefável do indivíduo e a inteligibilidade do universal. Já que o inteligível, na bela expressão de Gersonide, não é nem um universal nem um indivíduo enquanto incluído numa série, mas a “singularidade enquanto singularidade qualquer”. Nesta, o ser-qual é tomado independentemente das suas propriedades, que identificam a sua inclusão em determinado conjunto, em determinada classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) – e considera-se que ele não remete para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de pertença, seja ela qual for, mas para o ser ser-tal, para a própria pertença¹⁸⁹.

Pela singularização, abrem-se frestas na representação, mesmo a do gênero: o “qualquer” não é indiferente às propriedades comuns (por isso não é “nenhum”), mas tampouco se adequa aos limites de um padrão universal e inteligível (que apaga a diferença). Não-genérica e não-individual (“enquanto diferença irreduzível”¹⁹⁰), a pertença se manifesta no “ser tal qual é” como uma *presença singular*. Uma primeira leitura do filme de Rocha talvez se concentre na falta e na ausência como os sentidos mais fortemente sugeridos em sua tessitura, mas um olhar mais detido não poderá ignorar a maneira como ele investe numa qualidade de presença, seja por conceder tempo aos corpos, acompanhando seus gestos banais e diminutos, seja por filmar

¹⁸⁷ MESQUITA. A presença de uma ausência. *A falta que me faz e Morro do céu. Devires – cinema e humanidades*, v.7, p.150-161, 2010, p. 156.

¹⁸⁸ Expressão de Suely Rolnik apud GUIMARÃES. O retorno do homem ordinário no cinema. *Contemporanea*, Vol. 3, n. 2, p. 71-88, Julho/Dezembro 2005, p. 80.

¹⁸⁹ AGAMBEN apud GUIMARÃES. O retorno do homem ordinário no cinema, p. 81.

¹⁹⁰ GUIMARÃES. O devir todo mundo do documentário. In: GUIMARÃES, César et al (orgs.) *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p. 139.

esses corpos em relação com o exterior (com a paisagem, mas também com a amiga, o namorado, a própria diretora, os “outros diante dos eus”). O corpo passa a ser “um elemento intermediário entre a exterioridade da paisagem e a interioridade dos sujeitos”, “a vastidão de fora e o abismo de dentro”¹⁹¹. Se fora e dentro esvaziam-se, o lugar intermediário, *espaço-entre*, povoa-se: surge preenchido por gestos mínimos, afetos corporais, detalhes que ocupam todo o quadro (como um pingente em primeiríssimo plano numa fotografia).



Fig. 50-51. Montanhas. *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009)

Poderíamos pensar ainda a maneira como o filme investe numa poética de inscrições: as cicatrizes deixadas pelas agulhas na pele (fig. 52), as palavras escritas sobre as paredes, os corações e nomes cravados nas árvores (fig. 53). São traços que ficam (pode mudar o namorado, mas “o nome de Roberto fica”, como afirma a personagem), que guardam em si uma convivência de tempos, fazendo o passado habitar o presente e apontar para o futuro: a imagem torna-se o lugar em que se inscreve a presença, mas apenas por uma operação que sublinha a ausência. Há em cada inscrição algo que falta e algo que retorna, uma promessa de duração construída sobre o que está fadado à mudança. Algo como um fora-de-campo – que se ausenta, mas que não cessa de agir sobre o campo:

O fora-de-campo é temporal: existe um *antes* da entrada no campo, um *durante* a passagem pelo campo, e um *depois* da saída de campo. E esse *antes*, esse *durante* e esse *depois* definem o fora-de-campo como uma sucessão temporal, ou seja, como a memória da ação, a promessa de continuação da ação. É nesse sentido que o fora-de-campo é classicamente encarado como portador de ameaça ou de promessa¹⁹².

¹⁹¹ LIRA. A presença em *A falta que me faz*. In: BRANDÃO; JULIANO; LIRA. *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Palhoça: Editora Unisul, 2012.

¹⁹² No original: “Le hors-champ est temporel: il y a un *avant* l’entrée de champo, un *pendant* le passage dans le champ, un *après* la sortie de champ, et cet *avant*, ce *pendant* et cet *après* définissent le hors-champ comme succession temporelle, soit la mémoire de l’action, l’action, la promesse de la suite de

Pelas inscrições, adivinha-se uma operação cara ao filme, ele mesmo a inscrição de um encontro que, embora efêmero, vem transformar e ressignificar o que veio antes dele e o que virá depois. Mesmo a gravidez das meninas é marca dessa relação entre a mutação e a permanência: um filho chega desavisadamente, fruto de uma relação que apesar de instável e efêmera, altera para sempre o rumo das vidas filmadas. A gravidez é, de certo modo, uma forma de inscrição, também ela atravessada por um fora-de-campo temporal – memória, duração, promessa.

Há outras consequências possíveis para esse investimento nas inscrições como operação formal recorrente. Estamos diante de uma obra que evita a todo custo internalizar sentimentos em retratos psicológicos ou introjetar nas personagens algum perfil sociológico, mas que valoriza algo como uma superficialidade da experiência: vale mais o tremor ondulatório de uma pedrinha lançada n'água do que sua decantação nas profundezas do rio (pensamos na cena com Priscila, em que ela atira pedrinhas para fora de campo enquanto relata seu desentendimento com a melhor amiga). Este é um filme que se atém à superfície das coisas e das pessoas como forma de valorizar o que aparece, o que é qualidade de presença, mas apenas para reafirmar a efemeridade e a fragilidade de nossa percepção e de nossas certezas. Os sentidos não são “descobertos” pelo filme, tampouco confirmam verdades sabidas de antemão, mas surgem do confronto passageiro entre os sujeitos que filmam e são filmados, no “entre” das relações – inclusive, no entre criado entre filme e espectador. Se este filme exige um deslocamento, se ele impõe uma perspectiva, esta é sempre parcial e encontra-se em franca mutação; e se dizemos que este deslocamento tem algo a ver com uma experiência feminina, é por considerar essa experiência como força excessiva que desestabiliza a própria possibilidade de ser representada.

A falta que me faz indica um novo rumo para as questões das quais nos ocupamos. Ele sugere uma saída possível para a “clausura da identidade” feminina por sua maneira de valorizar a presença das meninas (e da equipe entre elas), enquanto gesto que singulariza, em lugar de determinar, as experiências. A ênfase nos afetos, como formas, parece ser uma das maneiras como o filme valoriza a presença, como também o é a maneira como ele não se fia por demais nas estruturas. Não que se ignore o que estruturalmente age sobre os modos de vida filmados, o que muda é a maneira de resistir a tais estruturas: nem pela denúncia nem por tentativas de

l'action. C'est en ce sens que le hors-champ est classiquement dit porteur de menace ou de promesse” COMOLLI. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*, p. 540 (tradução nossa).

desconstrução, mas por uma “focalização fragmentada ou próxima”, para retomar Rancière, que deposita na “presença bruta” (e não nos “encadeamentos racionais”) a crença na possibilidades de reinventar, continuamente, as alianças entre as formas e o mundo que as abriga, entre a estética e a política.



Fig. 52-53. Inscrições. *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009)

O feminino surge, por vias que favorecem sua singularização, não mais contido ou aprisionado, mas aberto e em devir. Digamos: um feminino que não se define por algo específico, mas que é, na medida de sua singularização, tornado *comum*. Nos filmes analisados a seguir, continuaremos a explorar como o cinema encontra maneiras de formalizar tais procedimentos de singularização, manifestamente – mas não apenas – pela escolha de filmar uma só personagem, estreitando o enfoque.

4. Anésia, Carmem, Maria, Marcélia, Desi, Mariquinha

Não entende de parafusos mas constrói uma ponte.

Wisława Szymborska, Retrato de mulher

Numa quarta-feira, entre 20 e 23 de junho de 1906, Virginia Woolf escrevia as primeiras linhas de “Phyllis e Rosamond”, um de seus primeiros contos:

Nesta época tão curiosa, quando já começamos a necessitar de retratos de pessoas, de suas mentes e sua indumentária, um contorno fiel, desenhado sem maestria porém com honestidade, é bem capaz de ter algum valor¹⁹³.

A escritora, constatando que quase todos os retratos da época eram de sujeitos masculinos, decide tomar como modelo “uma dessas muitas mulheres que se agrupam na sombra”. O conto é dedicado a duas jovens irmãs, Phyllis e Rosamond, bem posicionadas, cujos pais eram “respeitáveis e prósperos”. Socialmente, são impecáveis, cumprem bem o papel que lhes cabe, preparando-se para o casamento, os filhos, os cuidados com a casa. Woolf faz mais, porém, do que uma crônica de costumes: ela descreve as conversas íntimas das irmãs, os momentos no quarto antes de dormir, quando estão sós, sem suas máscaras, em companhia apenas uma da outra. Nestes momentos, as duas comentam os acontecimentos do dia, zombam dos pretendentes, conjecturam sobre seu futuro. Tudo se torna um tanto risível e cômico, o que não impede que o conto reforce a consciência trágica das personagens de um “erro inicial”: ser mulher.

Woolf, sabemos, sempre se interessou por essa questão e escreveu muito sobre ela (em romances de abordagem mais sutil, ainda que contundente, como *Mrs. Dalloway*, de 1925, a obras que a convocam mais diretamente, como *Um teto todo seu*, de 1929) sendo considerada por seus estudiosos como uma feminista *avant la lettre*. Em 1906, ainda bem jovem, ela escreve seu retrato de Phyllis e Rosamond de modo a refletir muito de sua própria experiência como mulher, igualmente “bem posicionada”, de família respeitável, e assombrada pelas exigências sociais que lhes eram impostas. A retratista se deixa refletir no retrato que faz das moças, num procedimento que, um século mais tarde, ainda se prova instigante. Interessante notar também como o retrato literário criado por Woolf não se concentra em descrever a

¹⁹³ WOOLF. *Contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: CosacNaify, 2005, p. 13.

fisionomia das mulheres mas em apanhá-las em situações cotidianas, de modo a destacar menos uma individualidade do que um certo *habitus*, que permite entrever como a os gestos, falas, pensamentos e comportamentos das personagens são intimamente afetados e determinados pela estrutura social, sem entretanto deixar de resistir a ela (ainda que pelo escárnio).

Na passagem da literatura às técnicas de reprodução da imagem, entre elas a fotografia e o cinema, o gesto de retratar alguém terá acentuada sua natureza icônica, fundada sobre princípios de semelhança entre o objeto e sua imagem. Retratar surge, então, como gesto indissociável de uma produção de semelhança, o que leva os retratos a assumirem funções de reconhecimento e identificação. No século XIX, a fotografia, com sua capacidade de indexação, tornou-se rapidamente meio privilegiado para a composição de retratos, até então realizados por meio de técnicas da pintura. Seu caráter indicial, que conserva a marca da presença de um objeto diante da câmera, bem como sua natureza técnica que permite produzir semelhança sem as habilidades de um pintor, ampliou seu uso para além do regime da arte e do registro pessoal. Rapidamente, a técnica foi apropriada por instituições policiais, como instrumento de identificação dos criminosos. Desse modo, passou a ser utilizada para produzir não apenas aparência mas *evidência*, por meio do “testemunho tecnológico” da câmera, “agente não humano da verdade”¹⁹⁴. Tomados como evidência, os retratos dos criminoso tornam-se meios poderosos de controle, num mundo de crescente vigilância.

O “traço indicial” próprio dos retratos fotográficos, garante alguma relação material entre corpos e máquinas, objetos e imagens. Ele não apenas registra a aparência mas testemunha a presença de um corpo diante da máquina: sem essa presença, não é possível o retrato (o que não ocorre na literatura, por exemplo, em que retratos podem ser feitos na ausência dos retratados, ou mesmo na pintura, que embora demande o modelo que posa, pode ser concluída sem a presença física do mesmo). Uma vez produzida, a fotografia passa a convocar, a cada vez que é vista, a presença do objeto, mas apenas por sua ausência: na imagem, ausenta-se o que esteve presente, inscreve-se uma separação no espaço e no tempo que é constitutiva do ato fotográfico, e que instaura, nele, seu fora-de-campo.

¹⁹⁴ GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 56.

Talvez seja justamente por sua constituição indicial – que retém algo do real, mas apenas como traço, fragmento – que o retrato se torne “impotente para as ideias gerais”, como postula Roland Barthes, e que sua força resida “na garantia da realidade contingente”. Seu caráter indicial favorece usos políticos e policiais: como vimos, a mesma “garantia de realidade” que impressionou a classe burguesa pela possibilidade de “eternizar” momentos e sujeitos resultou na invenção de novos mecanismos de opressão, sobretudo sobre os sujeitos marginais, os “homens infames”¹⁹⁵ de que nos fala Foucault, os invisíveis sociais cujas vidas adquirem visibilidade apenas no confronto com o poder.

Vê-se logo que não se retrata alguém impunemente e que as formas estéticas inauguradas pelas novas técnicas de reprodução surgem aliadas a uma dimensão política e ética. E se o cinema conserva da fotografia seu caráter indicial – uma “inscrição verdadeira”, nos termos de Comolli – ele amplia suas consequências políticas e éticas, ao apanhar os sujeitos não apenas em “poses” mas em movimento. Gestos, ações e situações passam a ser registradas “em tempo real” pelo aparato cinematográfico, o que confere um grau ainda mais acentuado de “veracidade” ao que é registrado (toda a lógica das “câmeras de vigilância”, por exemplo, é amparada pela possibilidade técnica de “flagrar” delitos em ato).

Retratar é um ato político, pois. Privilégio para os poderosos, prova do crime para os desvalidos, o retrato *enquadra* os sujeitos, oferecendo um quadro de compreensão para suas vidas, segundo padrões de identificação. A questão é que nenhum retrato – fixo ou em movimento – pode apanhar a vida em sua totalidade, em seu fluxo e mudança. O ato de enquadrar exige assumir escolhas e perspectivas, determinar o que fica dentro e o que é deixado fora do quadro, numa estreita relação entre campo e extracampo. A depender das escolhas, o campo pode entrar em relação com o extracampo de maneiras distintas: este pode ser o que desestabiliza aquele, instaurando uma força dispersiva ou divergente, ou contrariamente, pode ser convocado de modo a apenas confirmar ou determinar o que já se encontrava sugerido pelo visível, convergindo para ele.

¹⁹⁵ Ou mulheres infames. No exemplo de Gunning, é uma mulher quem resiste ao enquadramento da fotografia policial, recusando-se a mostrar o rosto e, quando forçada a fazê-lo, desfigurando-o, deformando-o por meio de expressões que impediriam sua identificação. O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0VxGqjtuJuE>. Última visita em 04 de junho de 2015. Sobre homens infames, cf. FOUCAULT. A vida dos homens infames. In: *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2006.

Se a fotografia sempre se ocupou de retratar mulheres, no cinema – como na literatura, se lembrarmos do comentário de Woolf – a maior parte dos retratos é dedicada aos homens. Mesmo quando as mulheres assumem a direção, muitas continuam a dedicar seus filmes a personalidades masculinas notórias, como fica evidente na lista de títulos lançados entre 1995 e 2013, que caberiam na categoria: *Francisco Brennand* (Maria Brennand Fortes, 2013), *Sobral – o homem que não tinha preço* (Paula Fiuza, 2013), *Marcelo Yuka no caminho das setas* (Daniela Broitman, 2012), *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2012); *Onde a coruja dorme* (Marcia Derraik, 2012), *Domingos* (Maria Ribeiro, 2012), *Reidy – a construção da utopia* (Ana Maria Magalhães, 2011), *Acácio* (Marília Rocha, 2008), *Waldick, sempre no meu coração* (Patricia Pillar, 2009), *Person* (Marina Person, 2007), *Dom Helder Câmara* (Érica Bauer, 2006), *Paulinho da Viola – meu tempo é hoje* (Isabel Jaguaribe, 2006). Minoritariamente, encontramos, no conjunto, duas biografias dedicadas a mulheres – *Anésia, um vôo no tempo* (Ludmila Ferolla, 2001) e *Carmem Miranda – Banana is my business* (Helena Solberg, 1995).

Resta em ambas as obras um forte apelo biográfico, com foco na atuação pública das retratadas. Carmem Miranda dispensa apresentações, sua carreira nos Estados Unidos como atriz e cantora fez dela um mito. Anésia Pinheiro Machado, menos célebre, foi a primeira mulher a pilotar aviões profissionalmente no Brasil. Atraídas pela força de cada personagem, as cineastas cedem ao desejo de biografar suas vidas por meio de recursos distintos. No caso de Anésia, ainda viva à época de realização do filme, a narrativa se ampara em longas entrevistas, sempre com a câmera fixa e à meia-distância, em planos americanos. Sua fala é sobreposta por imagens de forte teor ilustrativo: documentos de época, cenas de arquivo, notícias de jornal, fotografias, infográficos e mesmo reencenações das situações vividas e lembradas por ela (como a morte do piloto que fora seu primeiro mentor). Estas imagens oferecem ao que é dito um campo referencial, inscrevendo o filme numa lógica representativa e menos performativa. Mesmo as situações que possibilitariam a emergência da performance, nas entrevistas com Anésia, são fortemente controladas. Em enquadramentos estáveis (fig. 54), ela está sempre sentada no lugar que lhe é designado (a primeira cena do filme indica esse lugar, o sofá ainda vazio). Com gestos contidos, postura ereta, sua fala é empostada e pouco coloquial, como quem discursa a um grande público, não como quem conversa com alguém próximo (seu depoimento tem início com um solene “boa tarde para todos”).



Fig. 54. “Boa tarde para todos”. *Anésia, um vôo no tempo* (Ludmila Ferolla, 2001)

Além de Anésia, o filme recorre à fala de especialistas, entre eles, Carlos Dutriche, pesquisador da história da aviação, o historiador Arnaldo Contyer, o advogado de direito aeroespacial Isac Jakubovicz e a historiadora Mary Del Priori. Os dois primeiros cuidam de situar a atuação da pilota no contexto da história da aviação, notadamente marcada por presença masculina praticamente exclusiva. Com efeito, a celebridade da personagem deve muito a sua condição de gênero, que faz dela um caso excepcional, a exceção da regra. A fala de Mary Del Priori é a que vincula a trajetória de Anésia à história das mulheres: a historiadora lembra que, nos anos 1920, quando Anésia iniciava sua carreira, surgia a figura da *femme nouvelle*, importada da França, a “nova mulher”, a mulher moderna, de visual andrógino, cabelos curtos, fumante, ativa profissional e publicamente. A historiadora menciona ainda as heroínas da literatura brasileira do século XIX, que embora marcadas por uma “feminilidade quase transparente”, com seus dramas relacionados à esfera doméstica, teriam inspirado o heroísmo da própria Anésia.

Desse modo, inscrevem-se no filme dois registros de fala: em primeira pessoa, a fala de Anésia remete a experiências pessoais e memórias íntimas, com foco em suas conquistas profissionais, enquanto a fala dos especialistas esclarecem e desdobram aspectos dessas memórias, oferecendo quadros mais abrangentes de compreensão do que está sendo dito pela ex-pilota. É um filme, portanto, que reserva à personagem o

duplo lugar de um sujeito de fala e de um objeto de estudos. O dialogismo é frágil: os diferentes materiais que compõem a narrativa, das imagens de arquivo às entrevistas, trabalham de modo reiterativo, sem embates entre um e outro. A fala da personagem soa como monólogo, uma que vez que se apagam os rastros da presença da realizadora atrás da câmera. Assim, o filme assume tom bastante impessoal, numa abordagem neutra que deve muito aos métodos jornalísticos de investigação.

Disso resulta um documento histórico que encontra na recuperação dos fatos e feitos de uma grande mulher seu maior mérito, mas que enquanto filme, em seu trabalho com as formas, não sustenta tanto interesse. Se questões de gênero podem se tornar um tema do filme – a atuação impressionante dessa mulher que desafia os códigos comportamentais de seu tempo dão garantia disso – não há indicações, em sua forma, de elementos que permitam discorrer sobre algo que se passa entre as mulheres diante e atrás da câmera. A retratista assume uma postura neutra e distante, de modo a apagar traços de sua presença ou permitir implicações possíveis da partilha da condição de gênero entre realizadora e personagem. Resulta um retrato, ou melhor, um filme biográfico bem convencional, que a despeito do grande interesse de sua personagem, não rende muitas considerações para a discussão aqui proposta, a não ser por apropriações livres de seu tema: se pouco rende a discussão estética ao redor do filme, ao menos resta no imaginário do espectador a imagem de uma mulher em vôo, em deslocamentos constantes, que com rara coragem atravessa territórios geográficos, sociais e simbólicos.

Em *Carmem Miranda, banana is my business*, da veterana Helena Solberg, a figura de Carmem também é construída segundo uma cronologia convencional, que recupera eventos que marcam sua trajetória artística, de modo a compor uma biografia. Novamente, são utilizados materiais de arquivo (notícias de jornal, fotografias e, sobretudo, trechos de filmes nos quais trabalhou) e realizadas entrevistas com familiares e conhecidos. Recorre-se, ainda, à encenação ficcional, de modo a preencher ou ilustrar o que está sendo dito. A primeira encenação já surge na abertura do filme: vemos uma mulher entrar no quarto sob a penumbra, soltar os cabelos, levar as mãos ao peito e cair no chão, deixando partir o espelho que traz às mãos. A cena é um tanto enigmática e suspende de saída as convenções biográficas ao começar pela ficção da morte e não pela documentação da vida da retratada. A princípio, sequer entendemos bem o sentido do que vemos sob a penumbra, até que imagens de jornal com as notícias da morte de Carmem Miranda por ataque do

coração ressignificam o que foi visto. Tomada isoladamente, a cena inicial tem forte valor simbólico, sobretudo quando retorna já ao final do filme: o espelho partido remete, entre muitos sentidos possíveis, à crise de identidade que teria causado o colapso da artista, aprisionada na imagem que criara para si, de latino-americana faceira, sensual e atrevida. Sustenta-se, assim, a tese de que Miranda morre asfíxiada pelo próprio mito, pela incapacidade de se libertar de si mesma.

A primeira notável diferença deste filme em relação ao anterior é a presença de uma narração em primeira pessoa, na voz da própria Solberg, que estrutura toda a escritura fílmica, conectando as passagens da vida de Carmem. Procedimento recorrente nos documentários recentes, como observa Cláudia Mesquita (2010), o filme propõe a aproximação entre retratista e retratada, por meio do recurso da voz *over* em primeira pessoa. Isto sugere uma identificação entre as duas mulheres, que a diretora assume ao afirmar ter começado a sentir a angústia que ela sentia: “como brasileira morando nos Estados Unidos, consegui me identificar com seu sentimento de alienação”¹⁹⁶. Exemplo disso é a passagem em que Solberg inclui uma fotografia sua quando criança (fig. 55), identificando, pela posição de suas mãos, o gesto característico da atriz e cantora (“Se vocês podem imaginar umas frutas na minha cabeça, verão que as mãos estão na posição correta”, ouvimos da narração).



Fig. 55. A retratista se aproxima da retratada. *Carmem Miranda – Banana is my business* (Helena Solberg, 1995)

¹⁹⁶ Apud TAVARES. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*, p. 139.

Apesar da proximidade que busca criar, Solberg ressalta, de saída, a distância entre seu mundo e o mundo da protagonista, ao contar que

quando a Carmem morreu, eu era uma adolescente. Mas eu me lembro da multidão e da confusão nas ruas do Rio de Janeiro quando seu corpo chegou. Meus pais não me deixaram ir vê-la. Pessoas como os meus pais sempre acham que quando o povo sai às ruas, seja qual for o motivo, é melhor ficar em casa. Foi assim que perdi minha única chance de ver Carmem.

Já no primeiro trecho da narração, adivinha-se o interesse da realizadora em contar algo mais do que a história de Carmem Miranda, entrelaçando-a com aspectos da realidade sócio-econômica e política do Brasil, inclusive ao passado recente das manifestações que marcaram a resistência política de um povo que saía às ruas, seja para protestar contra a ditadura, para pedir “diretas já” ou para exigir o *impeachment* do primeiro presidente eleito democraticamente, Fernando Collor de Mello. São acontecimentos posteriores à morte de Carmem, mas que surgem subentendidos no comentário que ela endereça ao comportamento dos pais, procedentes da tradicional burguesia carioca, que a proibiram de se juntar ao “povo”, mesmo por motivos não diretamente relacionados à política.

Vale situar o projeto no ano de sua realização: 1995 foi o ano considerado por muitos como o início da Retomada do cinema brasileiro. Saindo de um longo período político de censuras e rarefação da produção artística (da ditadura ao governo Collor, que extingue a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro), questões relacionadas à identidade e à história nacional ofereciam tema aos cineastas, preocupados em recuperar o contato do público com a produção brasileira. Vale lembrar, por exemplo, o filme ícone da Retomada, *Carlota Joaquina*, um romance de época que reconstitui a história da vinda da corte portuguesa ao Brasil, ou *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), que refaz o percurso às avessas, narrando a história de um rapaz (Fernando Alves Pinto) que migra do Brasil para Portugal, fugindo do desastre econômico e político imposto pelo governo Collor.

Em *Carmem Miranda*, Solberg entrelaça a vida da cantora e atriz com um discurso crítico em relação à imagem que os estrangeiros fazem do Brasil, imagem que Carmem, de algum modo, personificava. Se nos Estados Unidos a cantora representava a latinoamericana sensual, alegre e exuberante, no Brasil ela era vista como figura emblemática do imperialismo americano: muitos brasileiros suspeitavam

que teria se “americanizado”, como diz a própria canção interpretada por ela¹⁹⁷, trocado “as rendas da baiana pela fantasia de *cow girl*”, como escreveu David Nasser à época, em crítica que o filme reencena. Surge, portanto, uma personagem alienada de sua identidade, ou aprisionada numa “máscara impenetrável”, como narra a diretora: “será que algum dia eu vou saber quem realmente ela foi? Porque ela deixou uma impressão tão forte? Para quem não a conheceu, resta uma fantasia irresistível.”

O documentário busca, contudo, resistir a essa fantasia por revelar os cruéis mecanismos de sua construção, sublinhando a maneira como a artista se viu refém de uma indústria cultural poderosa, que não a deixava interpretar outro papel se não o da morena tropical espalhafatosa de chapéus exóticos. Ao problematizar a construção da personagem por Hollywood, a diretora não deixa de inventar uma outra Carmem, não mais a artista, mas a mulher, que sofre com os padrões que lhe são impostos, que não consegue se livrar de sua própria imagem, que se envolve em relações de dominação não apenas profissional mas afetivamente – um longo capítulo é dedicado ao casamento da atriz com o produtor norte-americano David Sebastián, conturbado por crises de possessividade e violência.

Num arco de vinte anos, este documentário remete a *Simplesmente Jenny*, da fase da diretora junto ao International Women’s Film Project. Comparece ao discurso filmico, uma outra vez, a crítica aos modos como a mulher torna-se prisioneira de uma imagem construída a seu respeito. Se antes a questão eram os padrões de beleza vistos na mídia, inalcançáveis para a maior parte das mulheres, agora temos uma mulher que cria para si uma imagem, adequada a certo padrão de beleza e comportamento, mas da qual não consegue se livrar.

Mesmo tendo alcançado sucesso, contudo, a artista não deixa de sofrer pelo desejo de ser quem não era. A vontade de ser loira, por exemplo, que o filme faz notar em duas passagens (um trecho de filme em que ela admira a colega loira e outro em que ela, já de cabelos claros, dá uma entrevista dizendo que seus cabelos não são naturalmente daquela cor, que ela os tingiu obedecendo aos pedidos de seus produtores), dá indícios desse desconforto em relação à própria imagem. Ser “simplesmente Carmem” não é uma possibilidade, como não fora para Jenny. Mulheres – que estranha condição as aproximam todas, a jovem detenta de um

¹⁹⁷ Canta Carmem: “Me disseram que eu voltei americanizada / Com o burro do dinheiro / Que estou muito rica / Que não suporto mais o breque do pandeiro / E fico arrepiada ouvindo uma cuíca (...)”

reformatório e uma das artistas brasileiras mais célebres do último século...

A narração em primeira pessoa sublinha essas relações de irmandade, de proximidade entre as mulheres, politizando o subjetivo. Como notamos, Solberg se identifica com Miranda, não apenas pela condição de gênero, mas também pela nacionalidade, pela condição de “imigrantes”, tendo as duas brasileiras consolidado suas carreiras nos Estados Unidos. O filme, com efeito, vai além da “clausura da identidade feminina” para se ocupar de outras prisões, estas relacionadas aos lugares de origem, à maneira como a nacionalidade sustenta estereótipos nada fáceis de serem desconstruídos.

Se em *Anésia* a personagem principal deve parte de sua fama ao fato de ter sido uma exceção à regra, atuando profissionalmente em um *métier* reservado a homens, agora temos uma personagem que se torna célebre ao reiterar traços típicos do lugar ao qual pertence: das cores de seu vestido às frutas tropicais na cabeça, dos gestos carnavalescos ao sotaque cantando em inglês, ela é a corporalização de uma certa imagem do Brasil vendida a preço de ouro no país estrangeiro, imagem que se provou bem valiosa diante do contexto histórico de sua época, em que o presidente Roosevelt promovia a “política de boa vizinhança” com países latino-americanos. Eram tempos de guerra em que as alianças políticas tornavam-se imprescindíveis. O filme ressalta esses aspectos da figura de Carmem, buscando ampliar seu escopo crítico. Disso resulta uma obra afinada com o que Bill Nichols (2005) classifica como “documentário politicamente reflexivo”, em que a consciência do realizador instaura um reconhecimento de dada realidade histórica. Solberg garante isso com um meticuloso trabalho de pesquisa, recuperando arquivos e reunindo depoimentos de pessoas que conheceram a artista. Ao mesmo tempo, a diretora invoca um sentimento de inconformidade, um desejo de que sua história fosse diferente, bem evidente no momento em que a voz *over* lamenta o retorno da artista aos Estados Unidos após uma grave crise nervosa que a trouxe de volta, temporariamente, ao Brasil¹⁹⁸.

Fica evidente um desejo não apenas de reconstrução mas de reinvenção da figura de Carmem, por um processo criativo que busca desvelar o mito, tirar-lhe a máscara, revelar o que vai por baixo dela. O que move e garante o interesse do filme é justamente essa operação de partir de uma figura pública e ir, pouco a pouco, reinscrevendo-a num conjunto de relações sociais e políticas que conferem à narrativa

¹⁹⁸ Cf. TAVARES. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*, p. 153.

nuances inicialmente insuspeitadas. A escolha por cruzar histórias – não apenas a individual e a coletiva, mas a da retratista e a da retratada – contribui para instaurar um movimento permanente entre o que é de ordem subjetiva e o que tem caráter público, numa operação que endossa a afirmação de que o pessoal é, de saída, político. Temos, portanto, um filme de clara inclinação feminista, bem aos modos de sua diretora.

Guardadas as diferenças, os dois documentários analisados até aqui possuem vocação expositiva e informativa, provando-se bastante interessados em contar a história de suas personagens segundo uma certa cronologia, com foco nas carreiras profissionais de cada uma das mulheres retratadas. Se em *Anésia* isso ocorre de maneira bem convencional e sem implicações formais, no filme de Solberg procedimentos já gastos – as “cabeças falantes”, as imagens de arquivo, as reencenações ficcionais¹⁹⁹, todos presentes também no filme de Ferolla – combinam-se com alguns aspectos que interessam bastante na passagem aos filmes mais recentes que examinaremos. O principal é, como exposto, a proximidade forjada entre diretora e personagem, alcançada sobretudo por meio do recurso à narração em primeira pessoa. Na voz de Helena Solberg, passamos de um narrador onisciente para um narrador problemático, que já não “sabe” tudo, antes, coloca questões, implica-se no que conta, reflete sobre os limites do que pode saber (“algum dia saberei quem ela *realmente* foi?”). Não se perde de vista a necessidade de criar coesão e sentido aos fatos apresentados, de modo a manter-se fiel à biografia de Carmem, mas se inserem na narrativa pequenas doses de dúvida e complexidade.

Consideramos que é nesta proximidade entre retratista e retratada que reside o ponto crucial para a questão que investigamos. Em *Anésia*, abre-se mão dela em favor de um discurso um tanto neutro, objetivo e distante. Em *Carmem Miranda*, investe-se nela como fator que permite atualizar a história da artista por meio da memória da diretora. Se para Solberg não há encontro possível com a personagem falecida, ela trata de inventar uma forma de encontrá-la por meio de uma invenção ficcional (como o retrato que encerra o filme, em que uma Carmem *fake* posa ao lado da mãe da diretora – fig. 56), ou pelas vias da rememoração que conecta os fatos da vida de

¹⁹⁹ Sobre as encenações, vale notar rapidamente que quem interpreta Carmem Miranda quando adulta é um homem, o transformista Erick Barreto, o que segundo a diretora contribui para aumentar o caráter “fake” da reconstrução ficcional. Cf. TAVARES. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*, p. 146-147.

Carmem a aspectos de sua própria biografia, enquanto mulher, brasileira, artista, migrante.



Fig. 56. Ficções. *Carmem Miranda – Banana is my business* (Helena Solberg, 1995)

Se antes o “com mulheres” devia muito ao foco na relação das personagens entre si (por exemplo, as detentas do CAHMP em *Leite e ferro* ou as mães e filhas em *Meninas*), agora, ele diz respeito, sobretudo, a algo que se passa entre os dois lados da câmera. A distância entre quem filma e quem é filmado parece diminuir, de maneira a possibilitar procedimentos de diferenciação (garantidos pela experiência única da vida biografada), mas também de identificação entre as mulheres (ambas, de certo modo, aprisionadas em sua condição feminina e estrangeira).

Nos retratos realizados por Paula Gaitán, que examinaremos a seguir, verifica-se uma outra forma de proximidade entre retratista e retratada, que não passa exatamente por uma enunciação em primeira pessoa ou por uma consciência reflexiva, mas que investe numa parceria criativa, em que a *auto-mise-en-scène* das personagens afeta e conforma a *mise-en-scène* da diretora. Esta última é bastante marcada por uma poética própria, que enfatiza associações visuais, sonoras e rítmicas, em busca de modos alternativos de organização formal.

Em *A falta que me faz* notamos inclinação semelhante, mas nele, resistem uma forte coerência e estabilidade formais, mesmo ao apostar na abertura ao outro filmado. *Vida e Agreste*, por sua vez, radicalizam ao investir no hibridismo e na heterogeneidade dos registros. O encontro da diretora com as atrizes sustenta-se por meio de uma parceria criativa que propõe, para além do clássico recurso dos depoimentos e do diálogo, uma série de situações e performances nas quais ambas se engajam, cada uma a sua maneira. Em *Vida*, ela encontra Maria Gladys e em *Agreste*, Marcélia Cartaxo, ambas atrizes brasileiras com trajetórias profissionais sólidas, embora não possam ser consideradas “estrelas”. Se nos filmes analisados no capítulo anterior as diferenças de classe marcavam a relação entre cineasta e personagens, agora elas já não parecem determinantes, visto que Gaitán escolhe filmar mulheres que compartilham algum repertório sócio-cultural, vidas que também são ou foram marcadas pelo fazer artístico (o que não deixa de valer também para Helena Solberg com Carmem Miranda).

É latente, na obra de Gaitán, seu interesse por experimentações com a linguagem. Formada em Artes Plásticas, ela inicia sua carreira no cinema ao lado do então marido Glauber Rocha, como diretora de arte do longa *Idade da Terra* (1980). Sua aproximação ao cinema se dá, portanto, por um interesse pelos objetos, pelos figurinos, pelas materialidades e pela maneira como essas materialidades, enquanto formas, se tornam expressivas em cena. Em 1989, Gaitán lança seu primeiro longa, *Uaka*, que não teve distribuição comercial mas alcançou boa repercussão nos festivais. Neste filme, entre os índios Kamaiurá no Xingu, a diretora já demonstra forte consciência formal em seu modo de trabalhar a fotografia e o som. “Uaka” quer dizer “céu” na língua local, uma imagem poética que dá o tom do filme, como ecoam versos distantes de Wislawa:

Era preciso começar daí: céu.
Janela sem encosto, sem moldura, sem vidraça.
Abertura e nada mais, porém muito bem aberta (...).²⁰⁰

O filme retrata uma festa na aldeia visitada pela diretora, não aos modos de um registro etnográfico tradicional, mas com bastante liberdade, “sem encosto, sem moldura”. No que Catherine Russel considera uma “etnografia experimental”²⁰¹, é

²⁰⁰ SZYMBORSKA, Wislawa. Céu. In: JOVANOVIĆ, Aleksandar (org.). *Antologia de 63 poetas eslavos*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

²⁰¹ RUSSEL. *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*. Duke University Press, 1999.

possível identificar traços que permanecerão constantes em seus futuros documentários: o apreço pelo fragmento e pelo detalhe nas escolhas de enquadramento, a combinação de sons diegéticos e não-diegéticos na trilha sonora, a montagem por disjunção entre som e imagem, a exploração dos movimentos de câmera como forma de dar vazão a alguma experiência somática com o equipamento.

Desde Marie Menken sabemos o quanto o cinema pode se prestar a captar pulsações e ritmos do corpo por meio da relação com a câmera, como se o equipamento se tornasse uma extensão da mão que o segura. Gestos rápidos, precisos, tateantes, improvisados ou bem medidos geram imagens que guardam em si algo do momento em que foram criadas, e sobretudo, algo do sujeito que as criou. O “cinema somático” de Menken, como classifica Sitney²⁰², será decisivo para as experimentações posteriores, tornando-se uma referência para cineastas interessados/as em criar com as imagens um campo sensível, poroso às sensações que a luz, os sons, os objetos ao redor imprimem no corpo. O corpo que filma, por sua vez, cria com o mundo filmado uma relação de mútua afetação, devolvendo, pelas imagens, uma expressão dessas sensações enquanto formas que redistribuem os sentidos e reconfiguram o que é visto e ouvido.

O “cinema somático” é, se pensarmos com Nichols²⁰³, performático – sua ênfase repousa nos aspectos subjetivos e expressivos do/a cineasta, que se engaja com a história contada ou com os objetos filmados de modo a dar vazão a impulsos criativos singulares, que se desviam, com extrema liberdade, da função referencial da imagem. A arte da performance sempre esteve relacionada ao desenvolvimento e exploração das “qualidades expressivas do corpo, especialmente em oposição ao pensamento e à fala discursiva e lógica, e em celebrar a forma e o processo em vez do conteúdo e do produto”²⁰⁴. No caso específico da arte realizada por mulheres, no contexto da produção norte-americana dos anos 1970 e 1980, várias artistas, entre elas Yvonne Rainer, Martha Roesler, Barbara Smith e Carolee Schneemann, valeram-se da performance como maneira de dar vazão a experiências advindas de sua condição de gênero, seja por experimentações com o corpo – como em *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schennemann, em que a artista nua retira um texto de sua vagina e o lê em voz alta – seja pela reencenação das situações cotidianas tipicamente reservadas às

²⁰² SITNEY. *Eyes upside down. Visionary filmmakers and the heritage of Emerson*. New York: Oxford University Press, 2008, p. 21-47.

²⁰³ NICHOLS. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005, p. 63.

²⁰⁴ CARLSON. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.115-116.

mulheres – como em *Semiotics of the kitchen* (1975), de Martha Rosler, em que os objetos da cozinha tão familiares a qualquer dona de casa são ressignificados enquanto objetos de raiva e frustração – ou mesmo pela autobiografia e suas combinações com a ficção, como faz Yvonne Rainer em *This is the story of a woman who...* (1973). Por meio da performance, as artistas buscavam afirmar-se enquanto mulheres em meio à hostilidade de um sistema patriarcal, o que gerava, no entendimento de Catherine Elwes, uma “autoria ativa”, em que a mulher podia, finalmente, transmitir “suas próprias percepções, suas próprias fantasias e suas próprias análises”²⁰⁵.

Embora não possa ser enquadrada como feminista, a obra de Gaitán cabe bem numa linhagem do cinema experimental amparado por uma “autoria ativa”, devendo muito aos caminhos abertos por Menken rumo a um cinema sensório, intuitivo, “somático”. De modo bem distinto daquele de sua precursora, Gaitán também se ocupa da plasticidade e das formas do mundo, dando a elas prioridade sobre os discursos e o encadeamento lógico, e faz isso de modo a deixar que algo de sua mão, de seu traço particular, conforme a narrativa. Há evidentes dissonâncias no estilo pessoal de cada uma das diretoras no momento de criação das imagens: Menken com seus planos curtos e reluzentes parece se interessar por superficialidades, como se não houvesse muito mais a ver ou descobrir para além dessa superfície rasa e veloz que compõe os ritmos da cidade, do jardim, da casa. Já Gaitán, mais afeita a sombras, reflexos e sobreposições, parece se sentir atraída pelo segredo das imagens, algum mistério profundo que ela não busca desvendar, mas conservar. Talvez venha daí sua predileção por um método de trabalho por camadas imagéticas, sonoras, narrativas, que conferem uma sensação de profundidade, de soma de sentido à obra, de modo a deixar que sempre reste algo por encobrir ou por revelar.

Em *Uaka*, o modo como ela filma o ritual indígena atentamente, em sua duração, sem guiá-lo por explicações (sequer são traduzidas a maior parte das falas do filme) dá indícios desse interesse pelo que permanece indecifrável, enigmático. Em *Diário de Sintra* (2007), filme-evocação da memória de Glauber Rocha, ela confirma e enuncia, na narração em voz *over*, seu interesse por “imagens que ultrapassam a memória e comunicam apenas uma parte do seu segredo”. Há uma sombra que não abandona o filme e que poderíamos facilmente relacionar ao luto (em determinado

²⁰⁵ Apud CARLSON. *Performance: uma introdução crítica*, p. 173.

momento ela se refere à viúva como “objeto-sombra”), ao trabalho de rememoração, à impossível reconstituição de um passado que se quer conservar mas que resiste em escapar, como água entre as mãos. Formalmente, explorar zonas de sombra em contraste com as zonas de luz é um gesto que aproxima o filme das vanguardas expressionistas (guardadas as distinções), marcadas pela “não definição da totalidade do quadro”, como explica Ismail Xavier:

Trabalhando contra a superfície clara, a decupagem clara, contra o gesto natural e o drama inteligível segundo leis naturais, a obra expressionista privilegia o comportamento obscuro, de seres humanos que se deslocam estranhamente num espaço cheio de dobras e, desta forma, instaura um espaço dramático regulado por forças distintas. Contra a textura do mundo contínuo e claro, o olhar expressionista quer libertar-se da prisão dos estímulos imediatos, abrindo brechas na textura do mundo e procurando recuperar uma noção de experiência onde os sentidos voltam a ser a “ponte entre o incompreensível e o compreensível”, tal como o diz o pintor August Macke²⁰⁶.

Em *Vida*, com efeito, as primeiras imagens são de um quarto na penumbra, com cortinas que, ao sabor do vento, ora revelam ora encobrem o quadro. A recorrência de cortinas e tecidos no filme cumpre uma função análoga ao do jogo de sombras, acentuando o contraste entre o que se dá a ver e o que permanece oculto. São introduzidas, assim, “marcas do invisível” que desmascaram o mundo visível, questionando suas interpretações pela proposição de formas que cultivam o mistério. Poderíamos tomar as cortinas e os tecidos como sugestivos “objetos-véu”, que evocam uma antiga história: cinco séculos antes de Cristo, os pintores Zêuxis e Parrásios disputaram quem seria capaz de pintar o melhor quadro, o mais próximo da perfeição. Zêuxis pinta uvas com tamanha precisão que atrai os pássaros. Parrásios vence, contudo, a disputa. Diante de seu quadro, seu adversário solicita que ele abra a cortina, para que ele pudesse ver o que se escondia atrás dela. Mas Parrásios pinta, exatamente, a cortina, seduzindo seu oponente pelo desejo de descobrir algo oculto.²⁰⁷

Pintar um retrato como véu é procedimento central em *Vida* (e, como veremos a seguir, em *Agreste*). Sua proposta elementar pode ser lida como um constante enderçamento do extracampo pelo campo, do não-visível pelo visível. Logo na

²⁰⁶ XAVIER. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005 p. 101.

²⁰⁷ Quem conta essa história é Lacan. Para o teórico, ela permite pensar o "triunfo, sobre o olho, do olhar." Cf. LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 11 - os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 101.

sequência inicial, há uma série de fotografias veladas e desveladas por um tecido vermelho que culmina na imagem de um porta-retrato... sem retrato. A abertura do filme já coloca, desse modo, uma importante questão, precisamente formulada por Mesquita: “impossibilidade do retrato, ou retrato a preencher a partir da relação contingente e criativa que o filme (que ali se inicia) vai erigir e reportar?”²⁰⁸ Um pouco dos dois, sem dúvida. Ao mesmo tempo em que recusa o retrato biográfico convencional, colocando em questão a própria capacidade do filme apanhar uma vida em sua totalidade, ordenada cronologicamente (esforço que identificamos nos trabalhos de Ferolla e Solberg), Gaitán aposta na performance da atriz diante da câmera enquanto “momento de exposição”, como sugere Brasil ao refletir sobre um possível significado para a noção de performance: “um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e *ganha forma* – não previamente – mas *à medida* em que *aparece*”²⁰⁹.

Para distinguir a performance de outras formas de exposição e conferir mais precisão ao conceito, o autor recorre à definição de Paul Zumthor, em que performance diz respeito a uma “forma improvável”, “entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente.” Assim, a performance articulária “uma força e uma forma”, de modo a criar uma “totalidade precária”, amparada por “uma exposição, uma presença, uma emergência”. Para Brasil, em seu desejo formal sempre tensionado por uma força que o transforma, deforma, desvia, o gesto performático situa-se “exatamente na passagem entre as formas de vida e as formas da imagem, entre o vivido e o imaginado.”²¹⁰

Talvez aí resida um ponto-chave para compreender como *Vida* se distingue dos filmes biográficos analisados anteriormente. O impulso realista e informativo de *Anésia* e *Carmem Miranda* submete o mundo imaginado (criado pelo filme, para o filme) ao mundo vivido (os fatos da história de cada uma das retratadas), de modo a determinar excessivamente o que é visto e ouvido. Mesmo ao lançar mão da ficção nas reencenações – recurso que ambos exploram, como vimos – essa ficção presta-se a reproduzir ou ilustrar o que, na narração, surge como fato, como acontecimento real.

²⁰⁸ MESQUITA. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n.86, março de 2010, p. 117.

²⁰⁹ BRASIL. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. Trabalho apresentado ao *Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética* do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011, p.5.

²¹⁰ BRASIL. *A performance: entre o vivido e o imaginado*, p. 6.

Assim, a ficção apresenta-se de modo a ser possível destacá-la, detectar seu caráter de farsa, de construção. Na contramão desse procedimento, em *Vida* já não observamos uma distinção tão decisiva entre o que é do mundo vivido e o que é do mundo imaginado, tampouco relações de subordinação de um ao outro. Para continuar lendo com Brasil, poderíamos afirmar que a vida de Gladys “*produz* ficção – produz imagens – e, em via inversa, *se produz* nas imagens, é produzida *na e pela* ficção.”²¹¹

A própria trajetória de Gladys como artista reforça a indistinção entre esses dois mundos – um onde habitam as imagens, outro onde se tece a vida. É acertada, neste sentido, a maneira como a diretora combina as imagens tomadas no presente, com diálogos e ações performadas por Gladys – situações “factuais”, por assim dizer – com as imagens de seus filmes antigos, cenas que pontuam e comentam a narrativa. É na sequência de Gladys na estação de trem que vemos a primeira inserção de uma imagem de arquivo – uma breve cena em que a vemos de perfil, bem jovem, dizendo “Adeus”. A personagem parece estar mesmo de partida, como, de resto, a atriz que se quer retratar, sempre a esquivar-se do enquadramento de um retrato convencional. É nessa mesma sequência que se ouve o primeiro poema do filme, versos de Fernando Pessoa: “No tempo em que festejavam os dias dos meus anos / Eu era feliz e ninguém estava morto / Raiva de não ter trazido o passado, roubado na algibeira!...”²¹²

Em sequência ao poema, após vermos mais algumas imagens parcialmente veladas pela sombra, a Gladys de hoje caminha ao longo de um muro. Feito o corte, ela continua a caminhar, mas em imagem realizada cerca de 45 anos antes, em plano de *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Com o passado “roubado na algibeira”, o filme realiza um deslocamento temporal que irá se repetir em “lampejos”, numa montagem “por contato”, orientada por afinidades visuais, por um certo modo de repetir um mesmo enquadramento ou dar continuidade a um movimento, como sugere Mesquita:

Desse modo, multiplicam-se sugestões: podemos pensar em uma espécie de súbita coincidência extratemporal entre passado e presente (segundo a lógica das lembranças involuntárias, que Proust tematiza tão bem); mas também lembrar, com Bergson, que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças”²¹³.

²¹¹ BRASIL. *A performance: entre o vivido e o imaginado*, p. 3.

²¹² Trata-se de um fragmento do poema “Aniversário”, escrito em 1929 por Fernando Pessoa sob o pseudônimo de Álvaro de Campos.

²¹³ MESQUITA. *Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente*, p. 118.

Imagens heterogêneas passam, assim, a sugerir um vaivém entre tempos e lugares que sublinham os percursos da memória na medida de sua oscilação e de suas falhas. Fora da cronologia, o filme apresenta as imagens do passado enquanto fragmentos que retiram, da incompletude, sua força expressiva, criando uma totalidade aberta e precária. Investe-se num constante movimento “entre uma espécie de memória-ação, que se inscreve no corpo da personagem, através de *performances* no presente (...) e memória-evocação, presente no gesto mais tradicional de rememorar o passado, que aparece na forma de relatos para a câmera”²¹⁴. As cenas de arquivo, por sua vez, podem se situar em algum lugar entre a ação e a evocação: ao mesmo tempo em que evocam o passado por relações indiciais (retratos de uma artista quando jovem), elas agem efetivamente sobre a narrativa, à maneira de comentários que dialogam com as imagens tomadas no presente (em cena de algum filme antigo, ouvimos o ator perguntar a Gladys, “onde se viu conversar com o diretor no meio do plano?”, pergunta que, inserida entre momentos de entrevista, oferece comentário ao modo como Gladys se dirige a Gaitán, sem formalidades, muito à vontade).

Nos momentos mais performáticos, vemos Gladys caminhar, dançar, recitar poemas, fumar, contemplar o espelho, cobrir-se com véus. Cada movimento resulta de um jogo mútuo de invenção da cena pela personagem e pela diretora, em situações catalisadas pela câmera. Tanto pelo modo de aparecer da personagem quanto pela maneira como o filme organiza suas imagens e sons, oscila-se entre o passado que se quer narrar – as experiências vividas pela atriz, rememoradas por elas nos depoimentos, recuperadas nas imagens de arquivo – e um presente imaginado para o filme, em que se atualizam outras imagens: uma outra vida se reinventa, performaticamente, num jogo com a câmera. É emblemática, nesse sentido, a passagem em que vemos a Gladys de hoje caminhar ao longo do muro (fig. 57) e em seguida a jovem Gladys, a caminhar na mesma direção, em cena de *Os fuzis* (fig. 58): pela associação dos movimentos provocada pela montagem, uma imagem torna-se contínua à outra (numa cronologia às avessas, visto que o passado sucede o presente), e ao mesmo tempo, ambas são radicalmente descontínuas, como sugere o corte seco entre as duas cenas, a passagem de cor para preto branco, a mudança de aparência da atriz.

²¹⁴ MESQUITA. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente, p. 117.



Fig. 57-58. Presente, passado. *Vida* (Paula Gaitán, 2008)

Esta relação de continuidade e descontinuidade é cara para pensarmos os aspectos performativos do filme, e distanciá-los de certa tradição da performance artística no contexto da produção feminista dos anos 1970 e 1980. Nesta, interessava criar formas de expressar algo da condição feminina – enquanto condição vivida, sofrida, imposta ao corpo – sobretudo por criar rupturas com o quadro de compreensão dos fenômenos. Retirar um texto da própria vagina, por exemplo, para citar novamente Schennemann, é um gesto que cria uma radical descontinuidade com a ordem do mundo vivido. Em contraste, como nota Brasil (2011), na produção audiovisual contemporânea (do cinema aos *reality shows*), a performance deixa de caracterizar apenas um modo expressivo específico e isolado das ações comuns, uma situação excessiva ou excepcional, para se tornar co-existente, ou mesmo conformadora das experiências diárias: hoje, as experiências com as imagens estão

tão disseminadas no cotidiano que este passa a ser, ele próprio, afetado por uma dimensão performativa que, imbricando *a forma de vida* e *a forma da imagem*, gera entre o vivido e o imaginado certa indiscernibilidade. Já não mais relacionada apenas a ações planejadas e intencionalmente organizadas de modo a gerar ruptura entre o mundo vivido e o mundo imaginado, na produção contemporânea a performance surge na imbricação e no mútuo atravessamento desses dois mundos, o vivido (“real”) e o imaginado (“fictício”).

É certo que já existiam, desde a década de 1970, situações performáticas e performativas amparadas nessa relação de continuidade e descontinuidade entre real e ficção – pensemos, uma outra vez, em Chantal Akerman e a maneira como ela explora os gestos diários de uma mulher em *Jeanne Dielman*, em que cada gesto, em sua repetição e duração, adquire um caráter ordinário e estranhamente artificial, gerando um efeito de “hiperrealismo”, como sugere Ivone Margulies²¹⁵. O que ocorre na contemporaneidade, para continuar lendo com Brasil, não é bem uma ruptura mas uma *intensificação* do entrelaçamento entre formas de vida e formas da imagem. Desse modo, não temos apenas ficções que são produzidas a partir de alguma matéria oferecida pelo real (como o cinema sempre se encarregou, desde o neorealismo), mas um real que se torna, ele próprio, produzido pela ficção, por uma infinidade de imagens que o conformam, que o performam. Assim, como insiste Brasil, “atualmente, os filmes compartilham a situação em que este intenso imbricamento entre vida e imagem é, repetimos, constitutivo e intrínseco ao mundo vivido”²¹⁶

Vida desdobra-se, quem sabe, sobre esse imbricamento: se a própria retratada tem uma biografia marcada pela intensa relação com as imagens, anterior até mesmo à proliferação imagética atual, o filme sublinha essa relação formalmente, a exemplo da continuidade que cria entre as cenas presenciais e as cenas de arquivo. Ele o faz sem deixar, contudo, de sublinhar o caráter artificial e inventado dessa continuidade, instalando, nas situações de diálogo (tão “naturalizadas” no regime clássico do documentário), procedimentos que geram efeitos de artificialização e de estranhamento. Entre estes procedimentos, está o uso expressivo da repetição. Em diversas cenas, Maria Gladys declama versos repetidamente, como na sequência em que lembra o poema de Antônio Cícero:

²¹⁵ MARGULIES. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Durham: Duke University Press, 1996.

²¹⁶ BRASIL. *A performance: entre o vivido e o imaginado*, p. 3.

Por uma estranha alquimia
(você e outros elementos)
quase fui feliz um dia
não tinha nem fundamento
havia só a magia
dos seus aparecimentos
e a música que eu ouvia
e um perfume no vento.
Quase fui feliz um dia.
Lembrar é quase promessa,
é quase, quase alegria.
Quase fui feliz à beça
mas você só me dizia
“meu amor, vem cá, sai dessa.

Ecoando nos versos ditos repetidas vezes por Gladys, o pensamento de Deleuze lembra-nos que “não é por acaso que um poema deve ser aprendido de cor. A cabeça é o órgão das trocas, mas o coração é o órgão amoroso da repetição”²¹⁷. A repetição torna-se, portanto, um recurso que formaliza afetos próprios de uma sensibilidade ancorada na experiência do corpo. À medida em que o poema é recitado “de cor”, de coração, repetidamente, uma palavra ou outra se perde, se altera: “lembrar é quase agonia”. Entre a alegria e a agonia, o exercício de rememoração de Gladys para o filme vai se compondo por desvios, elipses e lampejos, alternando lembranças da juventude e momentos da carreira como atriz com um certo desencanto e ceticismo decantados pela velhice iminente.

Os versos escolhidos para declamação endossam o desencanto. Em determinada sequência, ouvimos a diretora dar instruções à atriz que, de trás de um lenço estampado que cobre a lente da câmera (eis, novamente, o véu – fig. 59), segue a ação sugerida pela diretora (“agora vira lentamente e começa a falar o texto”): “Ele me prometia passeios em Petrópolis, pijamas de seda, andar de chinelas, jóias, muitas jóias”. Enquanto repete os versos, são encadeados diferentes *closes* de seu rosto sob a superfície do véu. Por meio do procedimento de repetição dos mesmos versos, instala-se um elemento que subverte a ordem do fluxo narrativo, que passa a se dobrar sobre si mesmo, num exercício reiterativo que artificializa o que é dito pela atriz, ao mesmo tempo em que decanta, lentamente, sentidos para o que ela declama. O tom é melancólico, o tema dos versos também, dizem de amor, de passado, de lembranças que, se não pertencem rigorosamente à atriz, passam a constituir o retrato fílmico.

²¹⁷ DELEUZE. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.11, 12.



Fig. 59. Retrato como véu. *Vida* (Paula Gaitán, 2008)

Gladys teria sofrido muitas decepções amorosas no decorrer de sua vida? Não sabemos, não exatamente. A maneira como o filme organiza suas experiências deixa sempre um rastro de sombra, de ambiguidade. Na sequência aos *closes* sob o véu, ela caminha pela paisagem, enquanto ouvimos a canção “Só uma mulher” na voz de Ava Rocha, filha da diretora:

Sou uma mulher
sou homem também
pode ser
que me falte a coragem
mas tenho a saudade de ser
o que quer que seja
é e não é, pode ser
dizer, o que se é
seja homem, seja mulher
somos um em dois
entrelaçados, amor
e depois um pouco de dor
rói, rói, rói seja lá o que for
dói, dói, dói, seja lá o que for,
bem maior que o menor é um só.

A música tem função diegética, sugere sentidos para algo que diz respeito à vivência afetiva da atriz. O “pode ser” cantado por Ava é ponto nevrálgico: a voz não oferece certezas, não encerra totalidade, antes, move-se em direção as possibilidades variadas de composição e compreensão.

Há mais nesta música e na forma como ela invade a cena: trata-se da afirmação de uma condição feminina não determinante, ou de uma relação amorosa em que homem e mulher se entrelaçam numa mesma dor. Embora Gladys não faça referência explícita a seus parceiros e amantes (sequer os pais de seus filhos comparecem ao discurso), o tema não está excluído do filme. Mas se surge, é de modo a sugerir que essas relações não são centrais em sua vida – seus amores já não ocupam o centro de suas experiências, surgem de passagem, insinuados numa canção ou em algum verso poético.

Em dado momento, ao folhear sua agenda-diário, ela se depara com uma página em que menciona o bloco de carnaval “Me beija que eu sou cineasta”. Gaitán pergunta se ela beijou muito cineastas, ela responde, rindo, que no bloco não, mas que já namorou muitos. É o único momento em que faz referência direta a suas relações passadas, numa fala breve e zombeteira. Pouco depois, ela diz que embora tenha muitos amigos, é uma pessoa solitária e que suas companhias constantes são “Aninha e Thereza”.

Maria Thereza Maron é sua filha caçula. Desde o início, ela surge entre as cenas com a mãe. Mais uma vez, joga-se com a descontinuidade e a continuidade: *closes* do rosto de Gladys são intercalados a *closes* no rosto de Thereza (fig. 60, 61), de modo a sugerir, ao mesmo tempo, o que na vida é continuação (“pois de tudo fica um pouco”, escreve Drummond, “fica um pouco de teu queixo no queixo de tua filha”²¹⁸) e ruptura, posto que o filho é, necessariamente, um outro. Como defende Lévinas, a relação de filiação “é uma relação com outrem em que outrem é radicalmente outro, e em que, apesar de tudo, é de alguma maneira, eu”²¹⁹. Um filho é, se concordarmos com o filósofo, um ser contínuo e descontínuo a seus pais, o que apenas reforça a hipótese da centralidade que o contraste entre o que continua e repete a vida e o que a transforma e reinventa ocupa na construção narrativa da obra.

A presença de Thereza oferece ainda outro aspecto para análise. Ela coloca em cena, mais uma vez, a maternidade. Se o faz, contudo, não é por sua tematização, como ocorre na maior parte dos filmes analisados até o momento. Gladys menciona de passagem sua primeira experiência como mãe, ainda na adolescência, sem explorar a questão de modo mais contundente em seus depoimentos.

²¹⁸ DRUMMOND DE ANDRADE. Resíduo. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 158.

²¹⁹ LÉVINAS. *Ética e Infinito*, p. 61.

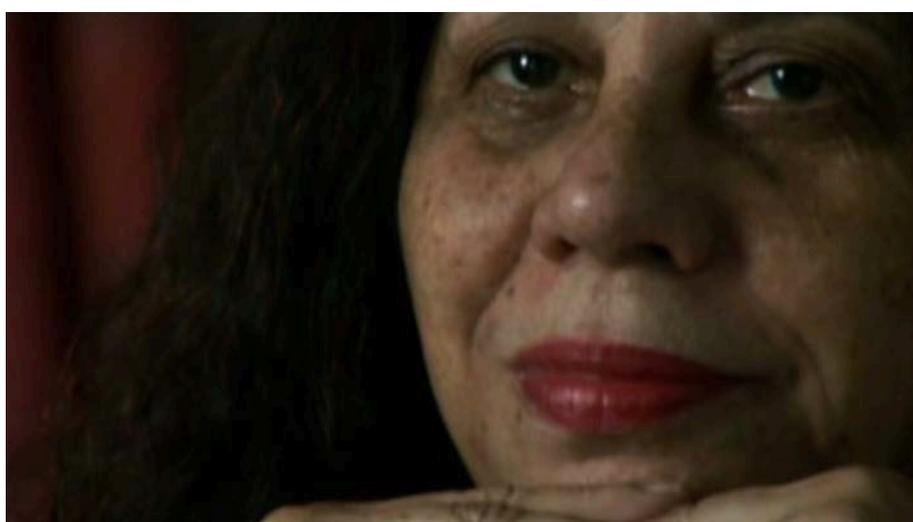


Fig. 60-61. A filha e a mãe. *Vida* (Paula Gaitán, 2008)

A relação entre mãe e filha surge, desta vez, guiada pelas formas: algo do afeto maternal está sugerido na maneira como os rostos das duas mulheres se aproximam e se sobrepõem, ou nos passos coreográficos que executam juntas, na sequência em que ambas dançam com a câmera. Há sensualidade no modo como ambas se movimentam, se aproximam e se distanciam no *pas-des-deux*. Mas algo na cena desmonta a interdição que move o *voyeurismo* – já não observamos os corpos em dança na posição de não ser visto. Gladys retorna seu olhar, mira a câmera diretamente, interpela o espectador-*voyeur* e desestabiliza a interdição. Seu corpo e o de sua filha (dorso nu, seios aparentes) são exibidos sem tornarem-se mero objeto de contemplação. Os movimentos são expressão de um corpo ativo, também ele desejanste: corpo que dança não para seduzir, mas para exercer uma liberdade que coordena seus passos e que é devolvida ao espectador. É como se a atriz nos fizesse

um convite, lançasse um desafio: “olhe para mim, veja como te convido a dançar comigo, veja do que meu corpo é capaz, com todas as suas imperfeições, suas marcas, seu ritmo próprio, acompanhe-me, se quiser, se puder, mas não me aprisione”.

A sequência da dança de mãe e filha é bastante significativa, portanto, de algo que consideramos importante para o processo de criação empreendido pelo filme, que se afasta do realismo em favor de um interesse contundente pela força expressiva dos gestos, dos corpos e dos objetos, como o espelho e o véu, explorados como instrumentos de produção de sentido. “Se observa assim, se olha no espelho”, pede Gaitán a Gladys, como quem propõe que a atriz faça, dessa autocontemplação, seu auto/alter/retrato. O espelho sugere, assim, reflexividade entre o processo de criar o filme e o processo de “invenção de si” empreendido pela atriz.

Outro objeto explorado em *Vida* é a fotografia. Sabemos que não é novidade, nos documentários biográficos, a presença de fotografias como maneira de remeter ao passado da personagem retratada. O trabalho com o passado no documentário recorre bastante à articulação entre imagens fixas e em movimento, como nota Stella Senra. Por meio da fotografia, uma pausa detém o fluxo narrativo (como já notamos em *A falta que me faz*), de modo a separar os tempos – o tempo do filme (o presente da projeção) e o tempo narrado, recuperado, evocado pelo filme (o passado, a história da personagem). A novidade em Paula Gaitán, no entendimento de Senra, está na invenção de novas articulações entre imagem movimento e imagem fixa, que estende o campo da fotografia. Em *Diário de Sintra*, foco da análise da pesquisadora, a imagem fotográfica adquire duplo caráter: como imagem, ela mostra algo (no caso, o rosto que a memória evoca); como objeto, ela entra num jogo de construções próximo das intervenções e instalações artísticas, num certo “arranjo” que abre, no filme, “uma dimensão plástica”²²⁰.

Em *Diário*, as fotos de Glauber Rocha são distribuídas de modo a compor a paisagem: penduradas nas árvores como frutos maduros, submersas no fundo das águas, espalhadas pelas raízes do chão. Em *Vida*, o procedimento, embora utilizado de modo mais pontual, não deixa de comparecer, a exemplo da cena ao final do filme: uma criança encontra uma foto da atriz na areia da praia – novamente a fotografia se integra à paisagem – e a contempla. Como em *Diário*, a fotografia passa a ser, a um

²²⁰ SENRA. A parte do segredo – *Diário de Sintra* e a interlocução do cinema com as artes plásticas. In: OLIVEIRA, Rodrigo (org.). *Diário de Sintra: reflexões sobre o filme de Paula Gaitán*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009, p. 69.

só tempo, um traço, um resquício de memória e uma evidência do esquecimento – em Sintra, os moradores que Gaitán encontra e a quem mostra as fotografias do ex-marido não o reconhecem, agora, o menino também não parece reconhecer quem é a mulher na foto. Numa operação reflexiva, a inserção, no interior do plano, de uma situação de espetatorialidade evoca a própria espetatorialidade do filme: o espectador passa a ocupar posição semelhante àquela dos sujeitos que manipulam e olham as fotografias, ele também não consegue desvendar por completo quem aparece no retrato.

Se o documentário, usualmente, lança mão da fotografia com fins de ilustração, identificação ou de atestação histórica, no trabalho de Gaitán a imagem fotográfica torna-se um operador de opacidade, de estranhamento, de desconhecimento. Em *Vida*, como antes em *Diário de Sintra*, a fotografia é desviada de sua função representativa para assumir uma função afetiva, no sentido que lemos em Brinkema: uma forma-afeto que propõe deslocamentos, que multiplica os sentidos possíveis, que desestabiliza o rumo da narrativa. Pendurada a galhos de árvore ou perdida na areia da praia, a fotografia já não trabalha (apenas) pela evocação de um tempo perdido, mas se atualiza na reinvenção de seus usos e apropriações.

Vimos que, na leitura de Senra, trata-se de conferir uma dupla função à fotografia: como imagem, ela representa algo ou alguém, como objeto, ela é disposta aos moldes de uma instalação na paisagem ou manipulada por quem a contempla. Para além do que sugere a autora, o modo como a câmera busca e centraliza os gestos de tomar a imagem fotográfica com as mãos tem efeito sinestésico: alguma relação táctil com o mundo passa a interessar tanto quanto a operação visual convocada pela imagem, num procedimento que parece se aproximar de um cinema “somático”.

Quando a diretora pergunta à Gladys, à guisa de conclusão, o que é ser uma atriz brasileira, ela responde: “Sensibilidade apuradíssima. E uma loucura na cabeça. Emoção. Alguma técnica. Mas pouca técnica. Vontade e emoção”. Ainda fazendo uso da repetição, a atriz reitera: “Sensibilidade apuradíssima. E um pouco de loucura na cabeça. Ousadia. Ousadia. Ousadia.” A defesa de um triunfo da sensibilidade sobre a técnica oferece, enfim, uma chave de leitura para o processo criativo da própria diretora, que também se vale de doses de ousadia para compor o retrato de sua personagem, esquivando-se do gesto biográfico convencional.

Em *Agreste*, Marcélia Cartaxo oferece uma outra resposta à mesma questão colocada à Gladys. “Ser uma atriz brasileira é um desafio”, ela diz, no encerramento do filme. Valendo-se de recursos muito semelhantes aos que utiliza em *Vida*, Gaitán filma Cartaxo de modo a sublinhar a opacidade da personagem. Em lugar de um tipo sobredeterminado por ideias prévias, o filme investe nos gestos e falas da personagem com elevado grau de liberdade poética. Novamente, há um evidente abandono das pretensões biográficas convencionais. A única ressalva ocorre na apresentação do filme. A tela ainda está escura quando ouvimos duas batidas sonoras, como gongos ou sinos, seguidas por uma voz que conta lembranças da infância, da família, do local de nascimento. Deduzimos que a voz que ouvimos é a de Marcélia Cartaxo, embora não exista crédito que identifique a voz e ela tampouco pronuncie seu nome. Trechos de depoimento são montados na banda sonora, sobre uma sequência de imagens de fitas coloridas ao vento, como que dispostas num varal. Ela fala dos problemas de criação – um pai ausente e problemático (outra vez), uma mãe superprotetora, a pobreza no nordeste – e rememora seu interesse pela vida fora de casa e pelas brincadeiras de “teatrinho”, que justificam, de saída, sua opção profissional. O depoimento que ouvimos na abertura é o único que fornece quaisquer informações biográficas sobre a mulher que o filme propõe retratar.

A fala inicial de Cartaxo vincula sua história a certo espaço, conformador de sua identidade, um lugar em que, como ela diz, “aprendi tudo da minha vida”: o nordeste brasileiro, o “agreste” do título. Ao longo de toda a narrativa, sua forte relação com a paisagem árida nordestina será sugerida em repetidos planos, bem abertos, de espaços conectados a este imaginário espacial (fig. 62-63). Vemos vastas regiões desérticas e rochosas, vemos cabras e outros animais locais, vemos o brilho do sol intenso, vemos pessoas, sobretudo, vemos mulheres, a pele queimada, a expressão marcada pela dureza de uma vida vivida com poucos recursos.



Fig. 62-63. Paisagens do *Agreste* (Paula Gaitán, 2010)

O vínculo ao espaço, sugerido na fala da personagem e recriado formalmente, plano a plano, é uma das poucas orientações que o filme oferece ao espectador. Com efeito, o “agreste” ganha centralidade no retrato, a ponto de deixar a figura da atriz deslocada, em segundo plano. Essa operação de deslocamento é bem medida, intencionalmente trabalhada pela narrativa. Desde a sinopse ela está anunciada:

Agreste pode ser vários lugares, tal como Marcélia Cartaxo pode ser várias mulheres, inclusive ela mesma. A atriz é colocada em situação de encontro com a natureza e com outras figuras femininas, duplos seus em alguma instância. Destes encontros surgem outras possibilidades para se operar no mundo da representação, que no filme é oriundo da mesma potência imaginária das brincadeiras de crianças em terrenos baldios.

A primeira vez que vemos Marcélia só acontece por volta dos 20 minutos de projeção. Após acompanhar uma mulher anônima andando com um guarda-sol sob o forte sol do nordeste, há um corte e surge Marcélia, portando seu guarda-sol cor-de-rosa. Ela caminha ao lado de uma cerca colorida pelas roupas estiradas para secar. Não diz palavra: contempla e segue seu curso. Se em *Vida* há uma continuidade entre a Gladys do presente e a Gladys dos filmes de outrora, em *Agreste* sugere-se uma continuidade de outra ordem, entre as mulheres anônimas e Marcélia. Em *Vida*, a continuidade é linearizada, verticalizada, aprofunda-se na ação que o tempo exerce sobre *uma* vida. Em *Agreste*, temos uma continuidade transversal, horizontal, que faz a passagem do um ao *um qualquer*, relacionando várias vidas enraizadas no solo árido do nordeste.

Se o filme com Gladys concentra-se no deslocamento temporal, o filme com Cartaxo foca o pertencimento espacial, o que permite, talvez, tomar um como a continuação do outro, como partes de uma mesma série, ocupada em pensar as ações que o tempo e o espaço exercem sobre a constituição subjetiva (*Diário de Sintra* poderia, inclusive, fazer parte desta série aos moldes de uma trilogia: nele, o deslocamento no tempo operado pela evocação da memória de Glauber e a relação com o espaço, no caso a cidade de Sintra, conformam fortemente a experiência filmica).

No caso de *Agreste*, contudo, procedimentos de identificação são mais fortemente obliterados do que nos outros dois exemplos. Tensionando os limites da compreensão, o filme se ampara na linguagem poética de modo a barrar tentativas mais acabadas de interpretação do que é visto ou ouvido, ou ao menos a deixar o caminho tão aberto quanto os planos que se repetem no decorrer da narrativa. As

paisagens áridas, os brinquedos de criança, as fitas coloridas ao vento, as roupas no varal, as mãos manuseando a paina são imagens que não possuem sentido imediato, mas convocam a experiência sensível, buscando romper com as narrativas realistas lineares e cronológicas (amparadas por princípios de “transparência”), em favor de uma nova “objetividade”. Mais do que por discursar ou fotografar o real, o cinema passa a ser valorizado por provocar “visões”: “a ideia é de que o cinema não fala das coisas, mas as mostra”.²²¹ Nota-se clara tentativa de aproximação às vanguardas, que rompem com “técnicas e convenções próprias a uma forma particular de representação”, como aponta Ismail Xavier, “investindo contra a própria ideia de representação (*mimese*) e propondo a atividade artística como criação de um objeto (entre outros) autônomo e dotado de leis próprias de organização”²²². Enquanto a utilização das sombras em *Vida* poderia nos levar a relacioná-lo a técnicas expressionistas, em *Agreste* notamos uma aproximação ao cinema poético ou “puro”, em que cada imagem singular torna-se “potencialmente geradora de uma nova experiência do mundo visível”, como explica Xavier, valorizada pela “presença bruta de cada elemento, dentro de um ritmo que lhe é característico”²²³.

Assim, cada imagem guarda em si um potencial revelatório, já não associado a decodificações narrativas mas intimamente ligado às relações concretas entre a câmera e os objetos posicionados em frente a ela. Não se trata, exatamente, de recusar o realismo, trata-se, antes, de radicalizar a própria noção do realismo, relacionando-a à concretude das luzes, das formas e do movimento que a câmera consegue captar. Assim, o cinema poético busca o “realismo” da luz e do movimento, a pura experiência do olho, a matéria própria do cinema. Suas ‘revelações’ dependem, em grande medida, do engajamento do espectador com o que vê e escuta:

o nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do ‘estado de alma’ que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto.²²⁴

²²¹ XAVIER. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, p. 103.

²²² XAVIER. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, p. 99-100.

²²³ XAVIER. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, p. 103.

²²⁴ XAVIER. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, p. 104.

Como explica Xavier, se nossa “razão estreita” impõe uma praticidade na relação com o visível, cobrando dele encadeamentos lógicos e interpretações, o cinema poético quer estimular “uma relação sensorial mais integral com o mundo”, por meio de uma “purificação do olhar”. Essa purificação só é possível se nos desfizemos das convenções narrativas em prol de uma “objetividade” compatível com o que o puro ato de olhar pode revelar: contra a “superficialidade” das concatenações lógicas, a “profundidade” do enfoque poético, enquanto “expressão de um estado de alma”²²⁵. É evidente que o espectador pode recusar o jogo e se afastar do filme, vendo nele apenas uma sequência algo aleatória de imagens e sons. A ausência de narrativa pode gerar, no espectador, um bloqueio frente ao filme, uma dificuldade em adentrar os territórios de significação que ele aciona. Por outro lado, se engajado ao filme, cada espectador fará dele uma leitura parcial, marcada por considerações não unívocas, sempre direcionadas e sugestionadas pelo lugar da espectadorialidade, ou seja, pela maneira como cada espectador cria seu quadro de compreensão diante da experiência filmica.

O retrato de Clarice Lispector, logo no começo do filme, surge para nós como exemplar dessa abertura que permite ao espectador criar e imaginar sentidos para o que vê e escuta. Novamente, Paula Gaitán se vale da fotografia de modo a ampliar seu uso convencional, desta vez, de modo ainda mais radical. Pois se em *Diário de Sintra e Vida*, o rosto na foto ainda era da pessoa a quem o filme dedica o retrato, em *Agreste* tampouco esse traço indicial é mantido, posto que o rosto é de outra mulher. Veremos seu retrato ser posicionado de diversas formas, em locais variados, como um elemento estranho, perturbador, ao seu entorno. Pouco após a sequência das fotos, sobre um plano aberto que retrata a paisagem árida, ouvimos a voz de Clarice dizer “por enquanto, eu morri... vamos ver se renasço de novo”²²⁶. Enigmática, a declaração da escritora comparece à banda sonora de modo a romper com o que se espera de uma narrativa biográfica, que usualmente começa com a proposição “eu nasci...” Mais uma vez, o filme trabalha para desconstruir as expectativas, acrescentando camadas de sentido que desafiam a compreensão do espectador.

²²⁵ XAVIER. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, p. 104.

²²⁶ Trata-se de trecho de uma célebre entrevista da escritora ao Programa Panorama da TV Cultura, pouco antes de morrer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU> (última visita em 29/04/2015).

A presença da foto e da voz de Clarice, apesar da aparente desconexão, não será de todo gratuita. Podemos pensar em um motivo mais óbvio: Marcélia obteve reconhecimento como atriz ao receber o Urso de Prata no Festival de Berlim de 1985, por sua atuação como a Macabéa na adaptação de Suzana Amaral do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. O segundo motivo é mais arriscado, quem sabe mais promissor: é possível encontrar, nesse mesmo livro, preciosas chaves de leitura para o filme de Gaitán. Logo no princípio, escreve Clarice: “a minha vida mais verdadeira é irreconhecível”²²⁷. Esse é, também, o efeito do filme: tornar irreconhecível a vida da personagem que propõe retratar, ou de modo ainda mais radical, tornar-se, ele próprio, irreconhecível. Entre os planos com o retrato da escritora (fig. 65), insere-se um plano-detulhe que enquadra dois olhos claros, já com rugas visíveis (Fig. 64). De quem, esses olhos? De Marcélia, de Clarice? De nenhuma das duas, de fato. É impossível desvendar o rosto, em sua “geografia febril”²²⁸.



Fig. 64-65. “Um rosto, sob a lupa, exhibe uma geografia febril”. *Agreste* (Paula Gaitán, 2010)

Com forte carga poética, *Agreste* é um filme de difícil apreensão, uma experiência com a não-correspondência e a indeterminação. As paisagens que convoca, os quartos em penumbra que adentra, os sussurros na banda sonora, tudo trabalha para “ultrapassar qualquer entendimento”, bem aos modos sugeridos por Lispector. A cineasta parece guardar “o delicado essencial” da escritora, ao cultivar

²²⁷ Utilizamos para as citações do livro *A hora da estrela* um arquivo baixado da Internet, sem referência de editora ou números de páginas. Por isso, as aspas serão mantidas, mas não incluiremos as referências bibliográficas, num exercício poético e livre de apropriação de frases do livro. Embora não muito apropriado para uma análise formal, semelhante procedimento justifica-se por manter coerência com o objeto analisado.

²²⁸ “Um rosto, sob a lupa, exhibe uma geografia febril”. EPSTEIN. *O cinema e as letras modernas* (1921). In: XAVIER (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

segredos²²⁹ no interior do discurso fílmico. A força do pensamento de Clarice Lispector torna-se, dessa maneira, uma presença no filme, evocada pela fotografia mas, sobretudo, pela relação dialógica que é possível estabelecer entre os modos de criação das duas autoras.

Para além do reconhecimento e do entendimento, resta o sensível. Não por acaso, há uma valorização de aspectos tácteis – o trabalho das mãos com a paina, por exemplo, ou com a terra que, remexida, permite descobrir, enterrada sob a superfície, uma fotografia da atriz. Mesmo o trabalho do olhar e da audição deve se desviar da função interpretativa para se libertar rumo a uma experiência sensória, de pura afetação: somos “cegados” pelo brilho solar de algumas imagens, ouvimos sussurros dos quais não compreendemos palavra. A paisagem sonora, bem complexa e rica de variações, explora a desconexão. Ela se compõe de sinos, palavras soltas, sons de animais, barulho de vento, cantos, sussurros, versos, quase sempre em relação de choque e não-correspondência com as imagens (a começar pela primeira cena, em que temos a informação sonora sem nenhuma informação visual a não ser a tela negra). Para lembrar a fórmula de Duarte, os sons, longe de informar, *deformam*²³⁰. A trama sonora do filme corre paralelamente à imagem, como uma camada extra a conferir grau maior de opacidade à narrativa. Em repetidos momentos, há choro, lamento, prece, sopro, suspiro, sempre em voz feminina. O padrão de composição da banda sonora é bem enigmático. Daney, ao escrever sobre a voz *off*, sugere que:

A voz *off* é o lugar de todos os poderes, de todas as arbitrariedades, de todos os esquecimentos (...) Lugar de um poder ilimitado. Saímos desse círculo vicioso apenas quando a voz *off* arrisca-se a qualquer coisa e arrisca-se como voz: por sua desmultiplicação (não mais uma voz, mas as vozes, não mais uma certeza, mas enigmas), sobretudo por sua singularização (...) Vingança da voz fundamental sobre o discurso construído. *Do feminino sobre o masculino*.²³¹

Ainda com relação à voz, Mary Ann Doane irá destacar o modo como a *mise-en-scène* clássica esforça-se em escamotear a heterogeneidade própria ao “corpo” do filme – composto de elementos visuais e sonoros – com fins a “perpetuar a imagem de unidade e identidade sustentada por este corpo e sem afastar o medo de

²²⁹ A predileção de Clarice Lispector pelos segredos fica bem evidente na mesma entrevista da TV Cultura, de onde se retira a frase ouvida no filme. Diante de várias perguntas, ela responde, simplesmente: “Isso é segredo”.

²³⁰ DUARTE. As vertigens estéticas de um campo em configuração. In: LEAL; GUIMARÃES, MENDONÇA. *Entre o sensível e o comunicacional*, p. 102.

²³¹ DANEY. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 197 (grifamos).

fragmentação”²³². O cinema narrativo clássico organiza o som e a voz em função de uma unidade (*oneness*) que limita seus usos e possibilidades expressivas, como forma de manter o espectador “preso” ao filme, atraído por sua magia, satisfeito em seus desejos e fantasias. Seu pensamento aproxima-se ao de Daney quando ela considera que, no documentário clássico, tal unidade é muitas vezes garantida pela voz *over*, lugar dos poderes, do discurso, do saber instituído, que causa impressão de conhecimento dado (e não produzido pelo espectador). Vimos como nos documentários do coletivo Women International Film Project isto se confirma, de modo a problematizar a mediação e a interpretação das experiências femininas pela voz *over*. Como alternativa, Doane reflete sobre uma “política da voz”, que implica “não apenas aumentar o número de vozes, mas radicalmente mudar o relacionamento delas para com a imagem, efetuando uma disjunção entre som e significado.”²³³

Tal “política da voz” parece cara aos filmes de Gaitán aqui analisados, que operam uma “disjunção entre som e significado”, como buscamos descrever. No pensamento de Doane, como vimos, a voz convoca o corpo como categoria analítica. O caráter performático de *Agreste* acentua a ênfase no corpo como “lugar de batalha”. Interessa notar a maneira como o filme não multiplica apenas as vozes, mas os corpos: “quantos desejos férteis de amor”, sussurra Marcélia, de mãos dadas a uma mulher desconhecida, numa sutil sugestão da amizade feminina. Em outro momento, vemos uma série de primeiros planos fixos, com diferentes rostos de mulher que encaram a câmera (Fig. 66-70). Na banda sonora, sinos, sons de vozes, e de repente, algo que soa como um canto de mulheres indígenas. A série tem fim com a imagem de Marcélia, deitada sobre a relva (fig. 71). Tudo nesta sequência evoca a alteridade: os rostos, o canto, o corte seco que introduz abruptamente tais elementos no filme (mulher – “que escuridão dentro do seu corpo”, escreve Clarice.)

Desse modo, Marcélia é mais um rosto entre outros, faz elo com todas as mulheres, não apenas por uma identidade (sugerida pelo pertencimento comum a uma certa região brasileira), mas também pelo traço inexorável da alteridade – o enigma contido no rosto de cada uma delas. O filme poderia ter como epígrafe uma frase de *A hora da estrela*: “a ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem”. Com efeito, a questão do filme parece ser a mesma que se faz à Macabéa, no livro: “oh mulher, não tens cara?”

²³² DOANE. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço, p. 472.

²³³ DOANE. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço, p. 472.

A passagem de um rosto de mulher a outro (a começar pelo rosto de Clarice, personagem quase mítico cuja produção literária oferece uma das mais fecundas demonstrações da capacidade criativa de uma mulher) recusa a totalidade em favor de uma variação permanente e contundente, que sugere o caráter a um só tempo *inclusivo e excessivo* da experiência marcada pelo gênero.



Fig. 66-71. “Oh mulher, não tens cara?” *Agrido* (Paula Gaitán, 2010).

Se determinar o feminino é impossível, isto não significa que ele não deva ser pensado e considerado enquanto conformador de afetos próprios. Tomemos mais um exemplo: a cena em que Marcélia brinca com duas crianças. É uma cena um tanto alheia ao repertório imagético do filme, que oferece uma quebra no fluxo de imagens um tanto rarefeitas e desconectadas, em que a atriz surge silenciosa e solitária. Dessa vez, há uma relação em cena. Suspeitamos que não seja acaso o fato dessa relação se dar com crianças. Uma interpretação, digamos, mais imediata, permite ver essa imagem como indicador de algum afeto maternal, próprio das mulheres, biologicamente capazes de gerar filhos no ventre, historicamente encarregadas de criar e se relacionar com as crianças. Mas há algo mais. A infância é, no intervalo de uma vida, precisamente o período em que nos relacionamos com o impossível. Em

que o imaginário, de tão forte e fecundo, torna-se “existente”, adquire caráter real e conformador das experiências. Voltemos novamente à sinopse, que sugere que, dos encontros no filme, “surgem outras possibilidades para se operar no mundo da representação”, oriundas “da mesma potência imaginária das brincadeiras de crianças em terrenos baldios.” Trata-se, nos parece, de investir a forma fílmica de uma potência imaginária, em que o real já não é algo dado e definido a ser apanhado pela representação, mas surge, ele próprio, como resultado de um entrelaçamento entre o que existe e o que é possível inventar – o vivido e o imaginado.

A *performance* é, sem dúvida, uma das principais apostas do filme. Em uma das situações mais performáticas, a atriz espalha fotografias suas pelo chão da paisagem agreste. Ouvimos o vento, contra ele, a mulher prende as fotos com pedras no chão. Trata-se, mais uma vez, de fazer valer a fotografia como imagem e como objeto, como sugere Senra, numa aproximação ao campo das artes plásticas. Desse modo, ressalta-se o interesse por alguma região de contato entre a imagem (o rosto que surge na fotografia), sua materialidade (o papel fotográfico que a mão manipula) e o mundo (o chão onde são dispostas as fotografias, o vento que ameaça as levar para sempre). O filme, enquanto sequência de imagens em movimento, parece enfim se contaminar desse mesmo procedimento, interessado em ressaltar, de dentro de seu discurso, aspectos tácteis, auditivos, visuais que, ao mesmo tempo em que acionam, por parte do espectador, alguma experiência sensível, amparada pela materialidade (o impacto das ondas sonoras nos ouvidos, ou da luz forte nos olhos), oferecem resistência, como um vento que impede fixar os sentidos.

Nem tudo, contudo, resiste à fixação. Pois temos a impressão de que o procedimento narrativo busca, aos poucos, construir sentidos que se estabelecem como norteadores da experiência fílmica. Para além do já indicado procedimento de sublinhar um pertencimento espacial, está a maneira como o filme investe em relações da atriz com outras mulheres, anônimas (ou nem tanto, considerando-se a presença de Clarice Lispector). Além das nordestinas que são filmadas em *close*, há cenas em que Cartaxo surge em companhia de uma mulher, que permanece desconhecida (fig. 72). As duas se tocam, se olham, não sem alguma sensualidade. À certa altura, ouvimos da companheira uma frase que endossa a maneira como a paisagem também é convocada para compor o retrato da atriz: “as montanhas não seriam por ventura, assim, paradas, representação de tudo aquilo que parou em mim?” (pergunta que, em livre apropriação, leva o pensamento de volta à *Falta que me faz*).



Fig. 72. Segredos. *Agreste* (Paula Gaitán, 2010)

Em nova cena, vemos duas jovens meninas. Uma sussurra no ouvido da outra, como quem partilha um segredo. Sugere-se, na maneira como a cena se insere entre os primeiros planos com os rostos femininos, algo que se passa – que só pode se passar – entre mulheres. Uma outra vez, não se determina o que seria este “algo”, antes, ele permanece secreto, enigmático. Contudo, ele está lá, presente na imagem, sussurrado ao pé do ouvido. Uma certa “comunidade feminina” é convocada à cena, comunidade em que uma mulher dá as mãos a outra, em que um rosto feminino se expõe ao lado de outro. No final do filme, volta à cena uma outra mulher, bem idosa. As rugas ao redor dos olhos e nas mãos são filmadas em primeiríssimo plano, como que valorizando a textura de sua pele, marcada pelo passar do tempo. Suas mãos são filmadas no gesto de olhar fotografias: retratos de Marcélia, aquele retrato de Clarice que aparecera no começo do filme e retratos seus, tocando flauta. Um senhor ao lado inicia o diálogo: “– Cê não se orgulha de se vê assim não?!”; “– Não, orgulhar por quê?”, “– Por ser uma artista assim, de todo território”; “– Não, querer ser melhor do que os outros não, meu filho, não.”

Se, usualmente, biografias e filmes-retrato são dedicados a personagens célebres ou que obtiveram destaque por sua atuação pública – a exemplo de *Carmem Miranda* e *Anésia* – *Agreste* acaba por minar essa lógica de dentro do seu discurso, sem promover a imagem da atriz de modo a homenagear seus méritos e conquistas. A afirmação da anciã revela algo que parece caro ao filme. Em sua maneira de retirar da

atriz retratada o protagonismo, fazendo-a desaparecer nos rostos de outras mulheres, o filme parece trabalhar para torná-la comum, uma entre várias outras, e na mesma medida, singular. O procedimento de singularização não é resultado de uma exaltação do ego da atriz, mas de seu apagamento, ou de seu esvaecimento frente ao que chega como chamado de alteridade: uma certa maneira de conectar o “eu” que se retrata a “outrem”, ou mesmo de sublinhar, numa vida, contingências que atravessam múltiplas vidas (como o lugar em que se nasce, ou o pertencimento de gênero).

É verdade que Gaitán não deixa de escolher personagens públicas como figuras a serem retratadas, mas que sejam feitas ressalvas: Cartaxo é uma atriz sem estrelato, que teve certa fama por ocasião da premiação em Berlim por seu trabalho em *A hora da estrela*, mas que não constituiu uma carreira propriamente de sucesso. O mesmo, aliás, valeria para Maria Gladys. A diretora parece se interessar por atrizes que, a despeito do talento, não se adequaram aos padrões necessários para se tornarem estrelas, dentre eles, padrões de beleza – nenhuma das duas possui uma beleza clássica – e também padrões relacionados à escolha de papéis – ambas tiveram a carreira marcada por escolhas profissionais um tanto “marginais”. Em *Vida*, Gladys menciona a escassez de convites de trabalho ao ler sua agenda, que com poucos compromissos profissionais, acaba tendo espaço livre para a escrita de um diário. *Agreste* é bem mais contido em seus depoimentos – só ouvimos alguma declaração da atriz no início e ao final do filme – mas a sua declaração final, sobre o desafio de ser uma atriz brasileira, deixa subentendido as dificuldades que tem de enfrentar para seguir a carreira que escolheu.

Mais que isso: se afirmamos que uma das principais operações do filme é fazer de Marcélia “todas as mulheres”, sua frase ao final pode adquirir o caráter de uma enunciação coletiva. O “desafio” está posto de modo a concernir a todas as atrizes brasileiras. Indo um pouco além e considerando que encenamos papéis não apenas no teatro ou no cinema, mas na vida, assumindo lugares que nos são determinados por regras de conduta e padrões de comportamento, a frase pode adquirir um grau maior de abrangência, permitindo uma leitura que concerne a todas as mulheres. “Ser uma mulher brasileira é um desafio”, talvez possa ser o sentido último da fala da atriz.

Esse sentido, contudo, é fortemente produzido pelo nosso interesse particular em ler, no filme, indícios de um discurso marcado pela condição feminina. Quando ouvimos, mais uma vez, inserções da voz de Clarice Lispector enunciando uma

“miséria anônima” ou uma “inocência pisada”, não podemos deixar de relacionar tais termos a uma experiência histórica: “essa linha reta da vida de todas as mulheres, esse silêncio da história das mulheres”, citando novamente Duras. Miséria, violência, silêncio, anonimato: a dureza dos termos contrasta com a suavidade da paina que a mulher manuseia em cena.

Vale considerar, ainda sobre *Agreste*, a predominância de um tom melancólico, sugerido pela expressão facial das mulheres em *close*, pelas cenas solitárias, lacônicas e contemplativas de Cartaxo, pelos sussurros que soam como preces na banda sonora. Em determinada sequência, a canção “Serenata de Adeus”, de autoria de Vinícius de Moraes, na voz de Elizeth Cardoso adentra a cena:

Ai, que amar é se ir morrendo pela vida afora
É refletir na lágrima, um momento breve
De uma estrela pura cuja luz morreu
Numa noite escura, triste como eu (...)

Vimos como, na maior parte dos documentários analisados, o amor surge como problema para as mulheres. Se os homens estão no extracampo, eles não deixam de ser convocados na maneira como os filmes trazem à cena as relações fracassadas com o sexo oposto: em *Meninas*, *Aborto dos Outros*, *Leite e ferro*, *Fala mulher!* e notadamente em *A falta que me faz*, a experiência amorosa é marcada por expectativas que não se concretizam, que deixam traumas ou marcas indeléveis nas vidas (e na pele, no ventre) das mulheres. Em *Agreste*, apesar da recusa de uma tematização mais explícita, o amor não deixa de ser convocado na voz de Elizeth Cardoso: “ai, amar é ir morrendo pela vida afora...” A canção reforça o tom melancólico e adquire valor narrativo ao tematizar o drama do fracasso amoroso.

Não é nada ocasional a recorrência da temática amorosa, de modo mais ou menos explícito, nos documentários com mulheres. O amor, enquanto relação com o sexo oposto (considerando-se que estamos diante de filmes com matriz heteronormativa), é uma das experiências mais fortemente relacionadas às mulheres, cultural, social e psiquicamente. Somos criadas, desde meninas, de modo a cultivar o ideal de amar e ser amada, como princesas à espera do príncipe encantado. Apenas recentemente o sonho de uma carreira profissional começou a fazer parte dos anseios femininos, sobretudo entre mulheres de classe privilegiada, que tem acesso à educação e às ferramentas para construir essa carreira. Para muitas, contudo, o casamento e a maternidade permanecem como objetivo último de vida (e as cobranças

feitas a uma mulher que chega aos trinta anos sem filho e sem marido apenas comprovam a pressão social para realização deste objetivo – pressão que, fazendo valer minha experiência subjetiva, senti por parte de muitas pessoas ao meu redor antes de, finalmente, encontrar um companheiro e ter com ele um filho, aos 32 anos).

Embora cada vez mais mulheres optem por não se casar (e outras tantas preferam se casar com outras mulheres), a pressão social não deixa de exercer seus efeitos. Uma mulher solteira e sem filhos é vista, socialmente, como alguém que deixou de viver algo importante para sua constituição feminina: alguém que perdeu algo. Esta perda, muitas vezes, leva as mulheres a uma condição melancólica. A melancolia, conforme entendida pela psicanálise, se relaciona justamente à perda do objeto amoroso e à impossibilidade de fazer luto a esta perda. O luto, para Freud, depende da identificação do objeto perdido. Mas se, no caso, perdemos um filho que nunca tivemos, ou um amor que escolhemos não viver, como identificar este objeto? Na melancolia, ele é introjetado no eu, diante da impossível consumação do luto: o sujeito não consegue se separar da imagem do objeto de amor perdido, e o desejo torna-se fonte de angústia. Em outros termos, a melancolia equivale a uma *experiência de perda*, em vez de se constituir *a partir de uma perda*.

Não é de se estranhar que, para as mulheres, de quem se exige, de modo mais decisivo que aos homens, que atraíam para si alguém para amar e ter filhos, a melancolia surja como um estado recorrente. Tampouco é de se estranhar que, mesmo num filme tão distante de dramas psicológicos como *Agreste*, afetos melancólicos tomem forma. Estão lá, no olhar de Clarice na fotografia, na sua voz arrastada enunciando a própria morte, na expressão facial de Marcélia, na cadência lenta e lamuriosa da trilha sonora. Alguma perda marca a narrativa – se não necessariamente de um amor, ao menos de um tempo perdido, um passado evocado pelas fotografias da atriz ainda jovem. *Vida* é menos melancólico, mas não deixa de evocar sentimento de perda semelhante. Sua personagem chega a anunciar verbalmente um mal estar, como quando lê em seu diário: “me sentindo uma fudida, desgostosa da vida”, ou quando confessa à diretora: “estou cansada da Maria Gladys, que saco isso, Paula...”

A leitura que fazemos da melancolia é, sem dúvida, marcada por nosso interesse em relacionar aspectos filmicos a questões da experiência feminina. Pode ser facilmente recusada ou desconstruída: há os momentos de êxtase e alegria também, quando Cartaxo se movimenta com liberdade pelo quadro, correndo na paisagem, com seu vestido branco, agitando um tecido vermelho ao vento. Nenhum sentido

estranque domina a narrativa, é mesmo a figura da indeterminação e da abertura que resiste, como chave principal da análise.

Semelhante abertura provocada pela verve poética dos filmes de Gaitán não deixa, contudo, de apresentar aspectos problemáticos. O principal deles, nos parece, é a maneira como os sentidos tornam-se demasiado rarefeitos e dispersos, de modo a não enfrentar mais diretamente as questões que rodeiam as experiências de vida que cada filme traz à cena. Tudo se passa de modo a dar primazia ao “mundo imaginado” – por meio de imagens muito belas e um tanto indecifráveis das atrizes em situações performáticas – tornando menos relevante o “vivido”, ou as dimensões materiais, subjetivas, históricas que se adivinham na trajetória dessas atrizes brasileiras. Tudo resta muito vago e etéreo, ao fim de cada filme. Com isso, perde-se a oportunidade de dar maior visibilidade a questões e problemas muito reais e concretos que rondam a biografia dessas mulheres. Em *Carmem Miranda*, para oferecer um contraponto, tais questões surgem de modo bem explícito, sobretudo pela maneira como a voz *over* oferece suas interpretações para o declínio da estrela.

Se nos interessa, no exercício com a forma, observar como os afetos ganham maior ou menor espaço na escritura fílmica, isto se deve a uma preocupação em atentar para o que poderia vir desestabilizar a representação, na esteira do que propõe Lauretis, de maneira a torná-la mais maleável e permeável a movimentos de variação, singularidade e devir. A questão parece, com efeito, direcionar-se aos desafios de representar mulheres, com seus desejos e suas dores, sem com isso reproduzir a ideologia que ampara essas mesmas representações, tornando-as excessivamente estanques e absolutas. Entre a recusa da narrativa clássica, com seus padrões de representação do “real” ou o forte amparo nesta, cada filme de nosso conjunto parece recolocar, a cada vez, um dilema que concerne o próprio pensamento sobre o gênero, que tem de lidar, a cada “onda” do feminismo, com suas contradições: entre o reconhecimento da existência de um “ser mulher” amparado em condições muito concretas e reais – um corpo biológico com capacidades específicas como gestação e lactação, corpo historicamente e culturalmente violentado, oprimido por uma sociedade que confere claro privilégio aos homens – e a permanente reinvenção deste mesmo ser, atravessada por múltiplos deslocamentos e rupturas. Pensar, por exemplo, os corpos transexuados, ou os cruzamentos do gênero a outros fatores de diferenciação como raça, classe, orientação sexual, é um exercício de constante revisão do próprio sujeito do feminismo, como apontamos. Recusar a determinação

pode levar à desconsideração de aspectos estruturais importantes, por outro lado, a ênfase na indeterminação e na abertura pode contribuir para o pensamento crítico acerca do que pode, afinal, um filme, frente a esses impasses.

Vimos como Lauretis se vale do termo *espaço-off* para indicar a maneira como o pensamento do gênero depende de uma relação entre o que é contido, enquadrado na representação e o que excede e desestabiliza esta mesma representação, apontando para fora-de-campo. Em retrocesso, retomando a comparação entre os filmes até aqui analisados, notamos como alguns filmes trabalham de maneira a reduzir o extracampo ou fazer tudo convergir ao campo – esta parece ser a operação problemática de filmes por demais amparados nas certezas obtidas pelo conhecimento sociológico de dada “realidade” social, como as meninas de Werneck, as pacientes de Gallo, as detentas de Claudia Priscilla. Na contramão de tais procedimentos, filmes como os de Gaitán operam de modo a rarefazer os sentidos do que é mostrado em campo e ampliar o extracampo, enquanto lugar de muitas possibilidades, numa abertura radical. O que acontece é que, de tão vasto e aberto, o extracampo pode ameaçar tomar conta do campo, de maneira a gerar nele fragilidade por excesso de indeterminação. Os filmes passam a depender, talvez em demasia, de uma visada subjetiva e interessada do espectador, que se vê convocado a produzir seus próprios sentidos para o que vê em cena. Se o que ele vê e ouve é vago – uma paisagem estranha, algumas frases inaudíveis – é apenas por acionar o que não é visto ou ouvido, mas que pode ser imaginado, que ele poderá criar uma relação com o filme. Criar um extracampo a partir do engajamento subjetivo passa a ter peso demais na relação com o filme.

O impasse parece retomar o antigo debate feminista: de um lado, filmes que comunicam prontamente, criam um campo de sentido comum e relativamente fechado ao qual a maior parte dos espectadores tem acesso imediato (e assim podem se tornar filmes-militantes ou filmes-denúncia) de outro, filmes que, de tão abertos e indeterminados, dificultam, quando não impedem, uma construção coletiva de sentidos. No primeiro caso, o realismo ampara a construção de sentidos, mas em nome dele, os procedimentos de representação são naturalizados, ou tornam-se transparentes. No segundo, recusado o realismo em favor da liberdade poética, operando por sugestão e indeterminação, o filme já não camufla mas evidencia a representação por meio de uma artificialização que deve muito a seu caráter performático e poético. O sentido depende, em ampla medida, da invenção íntima que cada espectador propõe a si mesmo diante do que vê e escuta. O risco, no entanto, é o

de gerar opacidade tão radical a ponto de dificultar o acesso à obra, ou sua vinculação a questões de amplitude social e histórica.

O problema que se coloca está intimamente relacionado ao modo como cada diretora se relaciona com o que filma. No caso dos filmes sociológicos, há uma evidente preocupação em confirmar teses prévias. Ainda que fortemente amparados no que vem da realidade filmada, esses filmes agem como controladores dessa realidade, deixando pouco espaço para as revelações, os desvios que poderiam vir a desconstruir ou complexificar os pressupostos iniciais. A seleção de cenas própria do processo de montagem trabalha de maneira a suturar possíveis paradoxos e o resultado é um discurso coeso, excessivamente coerente em si mesmo, que deixa de fora justamente o que escapa ao controle da realização.

Se colocamos a questão do gênero como norte analítico, semelhante operação de controle tem como consequência, justamente, o desaparecimento ou o ocultamento do que seria “excessivo” nas representações do gênero, suas contradições e desarranjos. Os papéis desempenhados pelas mulheres na tela coincidem com os papéis que são designados a elas na realidade, sem que um venha corromper ou distorcer o outro, de maneira a reforçar, ainda que pela evidência de um sintoma, essa determinação dos lugares e funções. O que falta a esses filmes talvez seja um investimento na função criadora, na produtividade própria do cinema: apesar de evidentemente resultantes de processos de manipulação, seleção e intervenção na matéria filmada, eles se apresentam como puro registro do que se passa diante da câmera, sem destacar, formalmente, o que há de falso, construído e potencialmente “transformável” em seu discurso.

Por outro lado, quando o inverso ocorre, a exemplo dos trabalhos de Gaitán, quando se investe numa “potência de falso”²³⁴ por procedimentos formais, estéticos, narrativos, estruturais – entre eles, a repetição farsesca das frases nos depoimentos; ou na maneira como a fotografia é desvirtuada de sua função de imagem, primeira e referencial, em favor de uma função de objeto, de coisa que se manipula e se instala no mundo; ou mesmo a disjunção radical da trilha sonora com a imagem e a maneira como as personagens são convocadas a performar para a câmera – tudo isso não leva, necessariamente, a uma construção de gênero mais porosa a desestabilizações. Pois o

²³⁴ Tomamos a expressão de empréstimo à Deleuze, que afirma que “contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência, a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade”. In: *A imagem-tempo*, p 163.

que pode ocorrer, nesses filmes, é apenas uma alteração do foco de controle: se antes as teses prévias à realidade filmada, de teor discursivo e sociológico, exerciam uma função determinante sobre a maneira como o mundo era filmado e posteriormente reconstituído na montagem, agora as teses são de ordem estética, formal, e o mundo filmado passa a ser determinado por elas de maneira a se curvar a um “desejo de forma” tão forte e decisivo que se perde, uma outra vez, a possibilidade de deixar que algo escape à *mise-en-scène*. Está certo que essa *mise-en-scène* não é exercida de maneira a barrar a *auto-mise-en-scène* das personagens, ao contrário, tanto Gladys quanto Cartaxo são chamadas a produzir ativamente diante da câmera (temos a impressão de que isso ocorre de maneira mais acentuada em *Vida* que em *Agreste*). Porém, mesmo que exista entre diretora e personagem um pacto de criação coletiva e mutuamente produtiva, algo nos filmes permanece excessivamente medido e programado. Já não mais amparado num desejo de realidade, longe da referencialidade como procedimento discursivo, esses filmes amparam-se em um exercício de liberdade formal e criação performática que os desvincula, em certa medida, do real enquanto força que poderia, justamente, vir desestabilizá-lo, tornando as imagens, digamos, mais “impuras”, permeadas por algo que a câmera descobre no momento mesmo em que se coloca em operação.

Se voltarmos essas considerações ao nosso interesse pelo pensamento de gênero, parece que temos duas faces de um mesmo problema. Nos filmes notadamente narrativos, tudo se passa como se o discurso fosse construído “sobre mulheres”, de maneira a determinar em demasia os lugares reservados a elas. O foco é no que a representação contém e torna transparente, no que é permitido afirmar e saber sobre as personagens. Por sua vez, nos filmes de aposta, digamos, poética, o foco parece ser justamente o domínio não-contido da representação – tudo que permanece indeterminado, enigmático, aberto – de maneira a valorizar o que não se pode saber sobre elas, numa acentuação do contraste entre o visível e o não-visível. O problema é que este gesto, quando muito radical ou enfático, volta a confinar o filme dentro de um regime muito específico, segundo uma matriz performática que produz uma realidade circunstancial – produzida pelo filme e em seu interior – que se vincula à realidade extrafílmica de modo muito mediado, indireto, formalmente construído. Os defensores das vanguardas não-narrativas argumentariam que é precisamente por expressar “ideias incompreensíveis em formas compreensíveis”, como postula Macke, que o cinema poderia ter acesso a qualquer “verdade”, ou a sua única verdade

possível: a da presença bruta dos objetos em frente à câmera. Todo o resto é construção, depende do ponto de vista, logo, pode ser facilmente manipulável, mesmo sob a égide “realista”.

Percebe-se o quanto o debate não encontra fácil resolução. Talvez, para pensar o que pode o cinema frente ao desafio do pensamento e da construção do gênero, necessitemos valorizar o que reside entre uma via e outra (ou entre o apelo “realista” da narrativa clássica e a potência poética dos cinemas de vanguarda): justamente o ponto em que os dois aspectos se cruzam e se afetam mutuamente, ponto em que alguma relação entre o “dentro” e o “fora” da representação vem instaurar, na obra, uma visada crítica e política que permita reinventar, constantemente, o gênero. O caminho parece estar, com efeito, em algum lugar *entre* a determinação e a indeterminação, o real e a ficção, o vivido e o imaginado.

No conjunto analisado, *A falta que me faz* parece ser o filme mais próximo da reivindicação aqui proposta. Sobretudo pela maneira como o filme, muito delicadamente, expõe as dificuldades de sua própria construção, acompanhando as personagens de modo a revelar forças que agem sobre suas experiências – o lugar ao qual pertencem, as pressões sociais, a própria ação do filme sobre elas – e algumas vias de escape, sugeridas nos silêncios perturbadores e nos vínculos afetivos que as meninas criam entre si e com a equipe. Ao acolher o que vem das personagens, o filme se abre a uma ficção e a uma poesia que, se não é totalmente controlada, é por ele modulada e medida.

Restam dois casos que parecem pertinentes para uma análise das maneiras como algum *entre-lugar* pode ser valorizado enquanto estratégia de construção filmica. Ainda no domínio dos filmes focados em uma só personagem, temos *Desi* (2000), de Maria Augusta Ramos, que entra no conjunto por ter assinatura de uma diretora brasileira, embora tenha sido realizado na Holanda; e *Nos olhos de Mariquinha*, de Júnia Torres e Cláudia Mesquita. São filmes bem distintos quanto às abordagens e às realidades que convocam. Suas diferenças contribuem, porém, para a investigação de respostas possíveis ao dilema da construção de um cinema com mulheres, multiplicando possibilidades e sugerindo que não há, nem pode haver, “forma ideal” de abordagem de temas e de tratamento das imagens e sons.

Não é apenas diante da cena em que vemos um grupo de meninas colhendo flores de campo em *Desi* que nos lembramos d’ *A falta que me faz*. Em ambos, o foco recai sobre mulheres jovens – um pouco mais jovens em *Desi* – e as relações afetivas

são filmadas por meio de uma aproximação delicada aos corpos, aos gestos, às falas e às situações. A primeira sequência do filme deixa claro a quem ele segue: a câmera corre atrás de uma menina, não mais que doze anos, que brinca de esconde-esconde com duas amigas. A brincadeira tem uma pausa quando elas encontram um pássaro morto no chão, entre as folhagens. Enquanto preparam para ele uma pequena cova, temos acesso à primeira informação sobre a menina que há pouco corria com a câmera, Desi. Sua mãe foi cremada, ela diz às amigas. Com naturalidade, ela conta o que houve:

ela adoeceu, não fisicamente, mas mentalmente... algumas mulheres, depois de ter um bebê, ficam deprimidas, tensas. O médico recomendou um dia de repouso, eu estava com meu avô. Daí ela colocou um prego na parede e se enforcou com uma corda. Foi triste para meu avô, que a encontrou. Ainda bem que eu ainda não entendia, tinha pouco mais de um ano. Melhor assim.

A neutralidade ou naturalidade com que ela conta o suicídio da mãe condiz com a própria maneira como o filme é conduzido. Avesso a dramas, despojado de efeitos, o discurso filmico é construído pela observação e o registro direto. Em sua notável economia, seus sentidos se concentram nos detalhes. Um certo modo de dobrar os lábios, baixar os olhos ou arquear as sobrancelhas, por exemplo, são os poucos indícios de tristeza no rosto de Desi quando ela conta o que houve com sua mãe. Essa tristeza, embora sutilmente sugerida, compõe o retrato que é feito da menina, cujo semblante é, frequentemente, melancólico.

É certo que o filme acompanha muitas de suas brincadeiras, sobretudo com Tainá, sua melhor amiga. Na casa dela, Desi encontra uma estrutura familiar estável que lhe falta: sem sua mãe, foi criada entre a casa do avô materno, da avó paterna e do próprio pai, um sujeito problemático, de vida instável, um tanto ausente. Novamente, sabemos disso por meio de procedimentos simples, amparados numa situação aparentemente banal que revela, aos poucos, os dilemas mais complexos de sua personagem. Vemos Desi sentada na saída da escola, a espera se prolonga, até que ela pega o telefone e pergunta ao seu interlocutor, possivelmente seu pai, onde dormirá naquele dia (situação que se repetirá ao longo do filme). A partir daí, a narrativa vai se concentrar nos diversos encontros de Desi com seus familiares e amigos, sem deixar de acompanhá-la nos trajetos pela cidade, entre uma casa e outra.

As cenas em trânsito também contribuem bastante para a composição do retrato de Desi²³⁵, uma menina sem pouso fixo, sem núcleo familiar estável.

A primeira distinção a ser feita entre o filme de Ramos e o de Rocha é a ausência de interlocução direta entre equipe e personagens: não há entrevistas ou diálogos com a diretora. Vimos como este procedimento é determinante para a abordagem de *A falta que me faz*, numa operação reflexiva e dialógica que traz à cena as dificuldades e impasses do encontro entre realizadores e personagens que ampara a constituição do próprio documentário. Despojado de procedimentos reflexivos, *Desi* é um filme que acaba por se abrir, de modo mais contundente, à ficção de suas personagens, sem chamar atenção para a presença da equipe nas situações que filma. Trata-se, na leitura de Comolli, de apostar na “mentira fundamental do cinema direto”: a pretensão de “verdadeiramente transcrever a verdade da vida”, como se o cinema se tornasse “gravação mecânica dos fatos e das coisas”. A “mentira” se deve à constatação de que o próprio ato de filmar já constitui “uma intervenção produtora que altera e transforma a matéria gravada”²³⁶. A consequência desta manipulação irremediável, ou desse “princípio produtivo” do cinema direto é, segundo Comolli, um certo coeficiente de “irrealidade”, um tipo de “aura ficcional” que se agarra aos acontecimentos e fatos filmados:

Todo documento, toda gravação bruta de acontecimento, a partir do momento em que constituídos pelo filme, colocados na perspectiva cinematográfica, adquirem uma realidade filmica que se acrescenta/ou se subtrai a realidade inicial própria deles (de seu valor “vivido”), des-realizando-a ou super-realizando-a, mas, nos dois casos, “falseando-a” levemente, colocando-a ao lado da ficção. Todo um jogo de trocas, de inversões, instaura-se no cinema direto entre o que chamamos efeito de realidade (impressão do vivido, do verdadeiro etc.) e o efeito de ficção²³⁷.

Para o autor, este paradoxo entre ficção e realidade é a chave para a análise do cinema direto (seu “desvio”), que só começa a valer enquanto tal “a partir do momento em que se abre na reportagem uma falha por onde penetra a ficção”. É na maneira como um filme fabrica a ficção do vivido que se pode assegurar “a passagem

²³⁵ Em *O céu sobre os ombros*, há procedimento semelhante: as personagens, também elas instáveis e sem fixidez, são apresentadas em deslocamento, numa montagem paralela de cenas no ônibus.

²³⁶ COMOLLI. O desvio pelo direto. In: MAIA; MAIA; VALE. *forumdoc.bh.2010* (catálogo). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010, p. 296.

²³⁷ COMOLLI. O desvio pelo direto, p. 296-297.

do testemunho ao comentário, do comentário à reflexão, da imagem-som à ideia”²³⁸.

O autor oferece uma síntese do que seria a operação fundamental do cinema direto:

Uma notável consequência dessa perversão do direto por si mesmo é que o ultrapassar do documento desse princípio em que a ficção o afeta produz um efeito de contraste de maneira que, ao mesmo tempo em que ele se cerca da ficção – e portanto, desnaturaliza-se – o documento se revaloriza, reage a essa fuga da realidade através de um reganhar de sentido, de coerência que, ao final dessa dialética, confere-lhe finalmente um poder talvez maior de convicção, reforça sua “verdade” depois do – e por causa do – passeio pelo fictício²³⁹.

Bem próximo da tradição do direto, o filme de Ramos encontra boas chaves de análise na leitura de Comolli. A maneira como a câmera se comporta – sempre bem posicionada, com enquadramentos precisos – deixa evidente o esforço de construção fílmica, a despeito da impressão de transparência que resulta da não-intervenção e da observação. As situações observadas adquirem, com isso, uma aura ficcional que afeta a maneira como nos relacionamos com as personagens, que parecem agir como “atores” bem ensaiados, representando para a câmera papéis que lhe são designados. Estamos diante, ao que parece, de uma outra forma de convocar e trabalhar a *performance*: se em Gaitán a aposta era numa estetização por vezes excessiva, aqui o que se performa são os gestos extraídos do próprio cotidiano – ir à escola, brincar com amigas, visitar parentes, andar de ônibus. A indistinção entre o “vivido” e o “imaginado” ocorre de modo mais radical: em lugar de estetizar a vida, trata-se de retirar da própria vida, de seu correr ordinário, um potencial estético, inventivo, produtor de sentido.

São importantes, portanto, a recorrência das cenas de brincadeiras entre as jovens. A começar pela sugestiva sequência inicial, em que vemos a personagem que se quer retratar brincando de esconde-esconde: não é justamente esta a operação de qualquer retrato, revelar traços de quem se quer retratar, enquanto este teima em se esquivar, se esconder? Em outra ocasião, Desi e Tainá brincam de bonecas. Elas encenam uma briga entre o pai de Desi e sua companheira, Esther. Ao filmar o jogo de encenação das meninas, o filme duplica seu próprio procedimento, sublinhando discretamente uma tensão entre real e ficção que se dá dentro do discurso, não como questão explícita, mas como algo implícito ao gesto cinematográfico.

²³⁸ COMOLLI. O desvio pelo direto, p. 297.

²³⁹ COMOLLI. O desvio pelo direto, p. 297.

Os filmes analisados até o momento amparam-se, em ampla medida, na relação entre retratista e retratado. Em *Anésia*, a longa entrevista com a pilota é o norte da narrativa, em *Carmem Miranda*, a diretora narra sua relação com a figura e a história de Carmem e desta com a história do país, em *Vida e Agreste*, as atrizes e a diretora inventam juntas formas de poetização da experiência vivida. Seja como for, o foco desses filmes é a relação entre quem filma e quem é filmado, em que o primeiro busca o segundo de modo a fazer tudo a ele retornar, ou orbitar ao seu redor. A presença de cada personagem retratada é, nesses filmes, solar: a narrativa centraliza-se nelas, e tudo acaba por convergir, retornar sobre elas (mesmo em *Agreste*, em que identificamos um desejo de descentralização na inserção de imagens de outras mulheres, não se deixa de retornar, a cada vez, à figura de Cartaxo).

Desi é, nesse sentido, um retrato bem particular. Se nele a relação com quem filma tem menos peso na narrativa – pela ausência de diálogo diretos ou entrevistas, como notamos, mas também pelo investimento radical na observação – as relações de quem é filmado com as pessoas ao seu redor ganha impacto e relevância. A centralidade da protagonista é amenizada pela maneira como o filme abre mão da convergência em favor de movimentos divergentes, que não fazem tudo retornar sobre a personagem, mas que valorizam os momentos em que ela se dirige e se relaciona com outras pessoas. A subjetividade de *Desi* vai se compondo por meio de suas relações com outrem, e não apenas consigo, com suas próprias memórias. Evidentemente, um filme que retrata uma personagem tão jovem não poderia ser rigorosamente memorialístico, gesto que parece caber melhor a filmes com personagens mais experientes. Mas isso não impediria que ele buscasse, por exemplo, explorar a intimidade da menina, suas angústias, inseguranças, alegrias, abundantes na fase vivida por ela. Na via contrária, o filme investe numa delicada “ex-timidade”: o retrato de *Desi* vai se compondo a partir das relações que ela estabelece com seu pai, a companheira dele, seu avô, sua avó, sua melhor amiga (fig. 73-76).

Isso não quer dizer que não exista relação com a equipe. A maneira como são registradas situações íntimas – um jantar com o avô, uma conversa com o pai, uma troca de carinhos entre as amigas – torna evidente um pacto de abertura e confiança entre a personagem e sua retratista. Este pacto, contudo, prescinde de manifestações mais evidentes, surge subentendido, sem tornar-se, ele próprio, um tema. Ele é a condição para realização do filme, não há dúvidas, mas opera de maneira a não chamar atenção sobre si mesmo, tornando-se pressuposto sem se tornar efetivamente

exposto por operações reflexivas (como ocorre em *A falta que me faz*). Ramos acompanha Desi mas jamais a interpela, seu comportamento é menos o de uma interlocutora do que o de uma observadora discreta e atenta.



Fig. 73-76. Ex-timidades: a avó, o avô, o pai e a madrasta. *Desi* (Maria Augusta Ramos, 2000)

O “com” aparece, portanto, como condição e ferramenta da invenção proposta pelo filme. Como condição, ele é o pacto de confiança que permite à diretora estar presente e registrar as situações distintas do cotidiano de Desi; como ferramenta, ele traduz o forte investimento nas relações que guiam a narrativa: Desi com seu pai, com seu avô, com sua amiga. Interessa ao filme, inclusive, as relações entre os “outros” com quem Desi se relaciona, como a de seu pai com sua companheira Esther, relação problemática que tematiza – uma outra vez – as dificuldades da experiência amorosa.

Dessa vez, contudo, um homem está em campo. Na primeira cena em que vemos o pai de Desi, ele está sentado à mesa, com sua filha e Esther. “Estou cansada dessa sua cara”, diz a mulher. “É só olhar pro outro lado”, ele responde. A conversa entre eles é marcada por provocações e mal entendidos. “Homens são um saco”, diz a mulher, quando Desi conta aos dois que não se interessa por meninos, porque eles estão sempre brigando, provocando. De maneira bem sutil, o filme não deixa de colocar questões relacionadas ao gênero e à sexualidade (ao final, as pré-adolescentes conversam sobre o primeiro beijo, o primeiro amor) mas estas surgem como um ponto de tensão e um tanto polarizadas, num conflito perene entre homens e mulheres.

Síntese disso é a relação do pai de Desi e sua companheira, mas há outras pistas: a sequência em que os jovens brincam na saída da escola, separados em meninos e meninas, ou mesmo a já mencionada sequência de brincadeira de bonecas, em que as amigas brincam de “briga de casal”.

De todos os encontros do filme, é o de Desi com sua amiga Tainá que permite os momentos mais alegres, suaves e de maior afetividade. Muito próximas, inclusive fisicamente – como quando brincam de “beijo esquimó”, tocando os narizes, ou se revezam na função de acariciar as costas uma da outra, antes de dormir – Desi e Tainá estão constantemente oferecendo apoio e companhia uma à outra (fig. 77). É tocante a maneira como o filme se mostra sensível à amizade das duas, tornando-a um motivo central da narrativa (Tainá surge nos créditos junto a Desi, num evidente reconhecimento de seu protagonismo). Nesse ponto, novamente pensamos em *A falta que me faz*, e a maneira como a amizade comparece como o vínculo que vem oferecer proteção e conforto, face a uma realidade dura, difícil. Em ambos, os verdadeiros pares, ou os pares possíveis, são os formados entre as mulheres.



Fig. 77. Entre amigas. *Desi* (Maria Augusta Ramos, 2000)

Na cena do aniversário de Desi, é junto às amigas que ela irá comemorar, não sem antes chorar no colo de Esther pela ausência do pai em sua festa (fig. 76) – única passagem em que vemos uma reação forte e emotiva por parte da menina frente a sua realidade familiar. “Ele é um egoísta”, diz a madrasta, consolando a menina.

Momentos antes, ela havia discutido com seu companheiro, enquanto preparava a festa para a filha dele. Ela o acusa de ser fracassado profissionalmente e irresponsável com suas obrigações familiares, inclusive, a de mantê-la. Questões de gênero, novamente, tornam-se pauta: dessa vez, fica latente o peso que recai também sobre os homens, que devem ser supostamente bons provedores, garantindo sustento à família. O pai se esquivava da discussão, sai de cena, não sem antes lançar um olhar furtivo à câmera: este breve relance é um dos raros momentos em que a presença da equipe de filmagem parece gerar algum desconforto.

Vale notar, ainda, a maneira como a maternidade surge, uma outra vez, em viés negativo, sugerida como o que teria levado a mãe de Desi ao suicídio. “Algumas mulheres, ao ter um bebê, adoecem...”, explica a menina às amigas, no começo do filme. A mãe ausente (é ela quem, agora, se abriga no extracampo) parece ser uma questão para a menina, a julgar pela recorrência das cenas em que busca saber mais sobre ela: em visita a seu avô materno, encontra imagens da infância e juventude da mãe num antigo álbum familiar; em outro momento, Desi pede ao pai explicações sobre o que ocorreu à mãe. O pai narra, sem falsos rodeios, o desequilíbrio mental que a abateu e que culminou no gesto fatal. Ele não poupa a menina de saber que foi após seu nascimento que a mãe adoeceu, num grave quadro de depressão pós-parto. A cena é filmada a média distância, os dois estão sentados lado a lado num banco frente ao rio. A história é contada de maneira um tanto fria e distante, e o filme não procura explorá-la de maneira a ressaltar sua dramaticidade. O que chama a atenção é a distância entre os dois: não há toque, carinho, eles mal trocam olhares. Desse modo, mesmo presente em cena, o pai torna evidente sua ausência, reforçando certo sentimento de orfandade em Desi. Isto se confirma na sequência em que ela, acompanhada do pai e da madrasta, conversa com o orientador pedagógico para decidir seus rumos escolares após a formatura no que parece corresponder, no sistema educacional da Holanda, ao ensino fundamental. O orientador pergunta ao pai o que espera da filha, para qual colégio gostaria que ela fosse para completar sua formação, e ele não tem nada a dizer. “É ela quem sabe”, diz.

A despeito de sua situação familiar instável, Desi prova ser uma menina que sabe “se virar” muito bem. Seu bom rendimento escolar lhe permite ir à escola que gostaria, ao contrário do que ocorre com Tainá que, apesar de contar com pais presentes, compreensivos e participativos, tem desempenho baixo e insatisfatório. Essa é apenas uma das maneiras como o filme se esquivava de fazer da menina uma

vítima de suas circunstâncias. Isto parece ser importante: distante de um discurso de denúncia ou de vitimização, e sem dramatizações excessivas, *Desi* consegue compor um retrato da personagem de modo a valorizar sua força, não suas fragilidades. Apesar de vulnerável, como toda menina de sua idade, o filme não a retrata como alguém de quem se deve ter pena, ou alguém inferiorizado. Para tanto, ele se coloca ao seu lado – *com* ela – evitando, a todo custo, sobredeterminá-la.

Pela maneira hábil com que aplica uma estratégia específica, no caso, a do cinema direto, Ramos recusa um sistema de “re-presentação” em favor de uma “produção recíproca”, nos termos de Comolli, em que o filme, ao mesmo tempo, produz e é produzido pelos acontecimentos e situações. Dimensão semelhante de reciprocidade encontramos em *A falta que me faz*, e parece faltar em um filme como *Meninas*, no qual determinações em excesso parecem reduzir as experiências a uma dimensão única e imposta sobre os sujeitos filmados. Esta representação, por sua vez, fabrica imagens que a reforçam (mesmo que pela denúncia), reproduzindo convenções sociais. Na contramão desse procedimento, ao apostar na dupla articulação entre produzir e ser produzido – por meio de um processo recíproco de invenção e acolhimento da diferença – um filme como *Desi* acaba por enfrentar a própria realidade que filma, ou manipulá-la, para continuar com Comolli: ele se torna, enfim, “produtor de sentido político”²⁴⁰.

A reflexão e a crítica que essa “produção recíproca” instaura no filme faz justamente com que ele não se apresente paralelo à vida, ou superposto a ela. Nessa superposição, o risco seria justamente o de uma obstrução da vida mesma, substituída por sua re-constituição. Ao se deixar produzir pelas situações que filma, ao acolher a *auto-mise-en-scène* do outro, ao se esquivar do gesto totalizador que direciona a narrativa para as comprovações de uma tese prévia, o filme de Ramos aposta na transformação – e não na transposição, pela representação – da vida. Dessa forma, ele se abre ao que parece ser fundamental para um pensamento acerca do gênero: é preciso reconhecer suas amarras, e ao mesmo tempo, desfazer-se delas, num contínuo processo de devir, de *tornar-se*. Assim, chegamos à última sequência: vemos Desi um tanto mais crescida, cabelos de outra cor e com outro penteado, em sua nova escola. A menina já não parece ser a mesma do início do filme, ainda que ela anuncie, ao se apresentar aos novos colegas de classe: “Sou Desi” (fig. 78). O filme termina com

²⁴⁰ COMOLLI. O desvio pelo direto, p. 306.

uma apresentação, como quem propõe um recomeço. Que ela é Desi, sabemos desde o início, mas a inserção dessa frase à guisa de conclusão não vem reforçar o que sabemos, antes, vem apontar para o que não sabemos, para o que ainda está por se fazer: o retrato de Desi resta sempre a ser feito, resistindo à molduras e moldagens.



Fig. 78. “Sou Desi”. *Desi* (Maria Augusta Ramos, 2000)

Ao concordar com Comolli que o “desvio pelo direto” desloca sentidos de maneira a desnaturalizar a realidade filmada, investindo-a de ficção, e desse deslocamento retira uma função política, concluímos que o retrato de Desi torna-se exemplar do que pode o cinema frente ao desafio de repensar, continuamente, as amarras que conformam as vidas filmadas, dentre elas, a do gênero. A “verdade” fabricada pelo filme não se sobrepõe à “verdade” que constrói para si a personagem, antes depende dela, entrelaça-se a ela, até o ponto em que resta, apenas, um enunciado potencialmente ambíguo, aberto, embora paradoxalmente determinado: “sou Desi” torna-se, neste jogo paradoxal de ambiguidades e verdades, uma frase-síntese do processo de constituição subjetiva que o filme busca, de uma só vez, produzir, registrar e desfazer, enquanto processo inacabado, sempre a ponto de se renovar e recomeçar.

Não deve passar despercebido, ainda como comentário à cena final, a situação que a contextualiza. Desi está diante de seus novos colegas, seus potenciais novos “amigos”. Uma outra vez, é pela relação com outrem que a menina se faz retratar. A valorização da amizade, enquanto espaço de experimentação capaz de desestabilizar

formas fixas de subjetividade e sociabilidade, é um dos traços mais importantes a ser destacado neste filme. Em Arendt, lemos sobre a amizade como espaço que potencializa o agir e o falar, experiências intersubjetivas e eminentemente políticas:

O elemento político, na amizade, reside no fato de que, no verdadeiro diálogo, cada um dos amigos pode compreender a verdade inerente à opinião do outro. Mais do que o seu amigo como pessoa, um amigo compreende como e em que articulação específica o mundo comum aparece para o outro que, como pessoa, será sempre desigual ou diferente. Esse tipo de compreensão – em que se vê o mundo (como se diz hoje um tanto trivialmente) do ponto de vista do outro – é o tipo de *insight* político por excelência²⁴¹.

O *insight* político sobre o qual escreve Arendt – explorado também por outros pensadores como Derrida, Foucault e Agamben – parece amparar, em larga medida, o último filme ao qual dedicaremos atenção.

4.1. Políticas da amizade

Logo na primeira cena de *Nos olhos de Mariquinha*, ouvimos a voz de uma das diretoras, Júnia Torres, exclamar: “que saudade de minha Mariquinha!” A forma de aproximação à personagem é, supomos, a mais “amistosa” dentre os filmes selecionados. Não apenas pela clara afetividade e admiração que movem a relação entre quem filma e quem é filmado, mas pela maneira como convoca o olhar de Mariquinha – desde o título – explicitando um interesse contundente por sua visão e experiência de mundo

Da abordagem “direta” que identificamos em *Desi*, passamos a uma espécie de “discurso indireto livre”, em que alternam-se os pontos de vista (o da equipe e o da personagem), de maneira a imbricá-los na narrativa. Na literatura, esta é a forma de discurso em que as vozes do narrador e da personagem se alternam no texto, ao ponto da indistinção. No cinema, sabemos, a ideia foi retomada por Pasolini, que ao realizar *Evangelho Segundo São Mateus* (1964) se viu diante de um dilema: como narrar uma história na qual ele sequer acreditava, sendo ateu? A resposta surge para ele como um “magma estilístico”:

²⁴¹ ARENDT. *A dignidade da política: ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993, p. 99.

para poder contar o Evangelho, tive de emergir na alma de um crente. Nisto consiste o discurso livre indireto: por um lado, a história é vista através dos meus olhos; por outro, é vista pelos olhos de um crente. É o uso deste discurso indireto livre que causa a contaminação estilística, o magma em questão”²⁴².

O filme de Júnia Torres e Cláudia Mesquita torna evidente sua preocupação em fazer com que o discurso filmico – necessariamente engajado ao olhar das duas diretoras – se impregne também do olhar da personagem. Não se trata, exatamente, de ver *através* dos olhos dela, como se fosse possível ocupar o lugar do outro, tendo acesso a sua perspectiva, ou mesmo de passar à câmera ao outro, de maneira a fazer com que as imagens sejam produzidas diretamente por ele²⁴³. Trata-se de buscar algo, como sugere o título, *nos* olhos de Mariquinha, como se o olhar da personagem, que retorna sobre a equipe, configurasse um espaço próprio, que o filme quer adentrar.

Os olhos tornam-se, assim, uma espécie de superfície que recebe e devolve imagens ao mundo. Essas imagens não são propriamente especulares, não correspondem exatamente ao objeto observado, antes, elas surgem ligeiramente deformadas, transformadas pelas “retinas tão fatigadas” de Dona Mariquinha. O filme surge, desse modo, vinculado a uma dimensão menos investigativa e mais reflexiva: o retrato de Mariquinha se compõe menos a partir de uma consciência subjetiva colocada à descoberto ou de um discurso biográfico que recompõe os fatos de sua vida do que a partir da maneira como essa senhora se relaciona com o mundo e as pessoas ao seu redor (equipe de filmagem inclusa), refletindo e reinvestindo de sentidos e afetos o que vê e escuta.

Ainda na primeira cena, a resposta de Mariquinha à saudação carinhosa de Júnia marca a devolução de seu olhar à equipe. Sorridente e gentil, em seus olhos adivinhamos os vultos daqueles que estão diante dela e a ouvimos dizer “Já chegou me filmando!”. Com frequência, sua fala é descritiva: menos que interpretativa ou argumentativa, ela se atém às evidências e não às conjecturas. Dessa maneira, o filme não caminha rumo a uma interiorização (de sentimentos, de impressões, de verdades),

²⁴² SITI, Walter; ZABAGLI, Franco (org.). *Pier Paolo Pasolini per il Cinema*. Milan: Mondadori, 2 vols. 2001. Entrevista concedida ao Cahiers du Cinéma, nº 169, agosto de 1965. Vol. II, p. 2899.

²⁴³ O procedimento de passar a câmera ao outro, de modo a possibilitar o acesso a imagens produzidas diretamente por ele e com isso ter acesso ao seu “olhar” sobre o mundo, é explorado em filmes como *Prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003), realizado com prisioneiros do Carandiru, ou nos trabalhos do coletivo Vídeo nas Aldeias, projeto de formação de cineastas indígenas que visa, justamente, possibilitar o acesso à câmera daqueles que são, historicamente, objetos de conhecimento por parte do ocidental branco.

mas trabalha na superfície de contato entre a personagem e seu entorno, numa valorização da relação com a exterioridade como fator de constituição subjetiva.

É preciso reconhecer que Mariquinha, no conjunto das mulheres retratadas pelos filmes aqui analisados, é uma personagem única. Pois se no caso de Anésia, Carmem Miranda, Maria Gladys ou Marcélia Cartaxo, todas “artistas”, as figuras retratadas atraíam para si o interesse, dada sua trajetória profissional, sua atuação pública (como tema nos dois primeiros, como possibilidade de novos modos de aparecer diante da câmera, nos dois últimos), no caso de Mariquinha interessa a maneira como ela, constantemente, desvia o olhar de si mesma em direção ao que está diante dela, às pessoas, aos lugares e histórias que atravessam seu cotidiano. Seus olhos são voltados para o mundo, mais precisamente, para o mundo que ela ajudou a criar, sua vila no Aglomerado da Serra. Isso se torna bem evidente na cena que sucede a entrada do título: a câmera, posicionada atrás de Mariquinha, faz coincidir a visão da personagem com a visão da favela, que toma a maior parte do quadro. Cenas semelhantes, em que vemos Mariquinha diante do morro (fig. 79), pontuam toda a narrativa, sublinhando esse desejo de conectar a personagem ao lugar que habita.



Fig. 79. A matriarca. *Nos olhos de Mariquinha* (Júnia Torres e Cláudia Mesquita, 2008)

Uma das mais antigas moradoras do Aglomerado da Serra, Mariquinha é uma figura conhecida pela comunidade, aos modos de uma matriarca. Não raro, ouvimos alguém passar e lhe pedir a benção, ou chamá-la de “madrinha”. Sua figura é não

apenas maternal mas guarda algo de ancestral, num permanente elo com o passado daquela comunidade. A inserção das imagens em Super-8 parece cumprir o objetivo de sublinhar essa pertença a outro tempo – por meio delas, o presente da filmagem se investe de antiguidade e raridade, sugerida pela natureza do suporte. Mariquinha é uma reminiscência, uma sobrevivente, “a última de sua espécie”, como aponta Fábio Andrade²⁴⁴. Acertadamente, o crítico identifica a figura de Mariquinha com o narrador benjaminiano, aquele que, em vias de desaparecimento, ainda seria capaz de transmitir experiências oralmente. Com efeito, o filme de Torres e Mesquita permite “pensar o documentário mais como uma narrativa oral do que como uma reportagem factual”, como aponta Andrade, tornando-se, mais que uma experiência visual, uma experiência de escuta.

A primeira coisa que ouvimos dela é que está perdendo a visão em decorrência da idade avançada (tem 81 anos à época das filmagens). Os olhos de Mariquinha estão velhos, cansados, em breve, se fecharão em definitivo: o filme passa a ser movido pelo desejo de registrar, antes do fim derradeiro, uma vida em vias de se extinguir. Com isso, uma outra vez, diferencia-se dos demais: nem retrato póstumo como em Carmem Miranda, nem exercício de retratação de uma “vida em processo”, como em *Vida, Agreste* e, sobretudo, em *Desi*, *Nos olhos de Mariquinha* se constitui como uma espécie de filme-testamento, como se as palavras e as “lições” de Mariquinha, marcadas pelas vivências de quase um século, se tornassem sua herança aos que virão.

A narrativa oral é, sem dúvida, a principal aposta do filme, que “abre o microfone” à D. Mariquinha – vale notar a passagem da personagem pela Rádio Favela, em que o radialista encena o procedimento central do filme, abrindo o microfone a ela, “conselheira” da Rádio – de modo a provocar uma fala contínua, uma “conversa infinita”²⁴⁵, feita de muita escuta e poucas perguntas por parte da equipe. A atitude da equipe, que não direciona os temas das conversas por um roteiro de perguntas, faz com que a personagem pareça sempre falar o que lhe vem à cabeça, num exercício de improviso e livres associações em que convivem relatos do passado (sua vinda a Belo Horizonte com os seis filhos, por exemplo), saberes adquiridos

²⁴⁴ ANDRADE. Do desaparecimento. In: *Revista Cinética*, janeiro de 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/tiradentes09dia8fabio.htm>

²⁴⁵ Fazemos referência a Blanchot, que em estreito diálogo com Lévinas, escreve sobre uma “presença infinitamente outra”: “Entre este ‘outrem’ e este ‘eu’ a distância é infinita, e no entanto, ao mesmo tempo, outrem é para mim a presença mesma, a presença do infinito. Presença desviada de todo presente, aquilo que existe então de mais desamparado e de menos protegido”. In: *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010, p. 109-110.

(como os nomes e as funções das plantas que cultiva no quintal da casa), notas mentais (quando ela parece conversar consigo mesma sobre as providências que precisa tomar naquele dia), além de diálogos diretos com a equipe (a exemplo da cena inicial) e com as pessoas que encontra pelas ruelas e becos da favela.

O que se percebe muito fortemente é a maneira como ela se esquia do registro confessional, focado no universo pessoal e íntimo, em favor de uma relação muito ativa com o que está ao redor. Mariquinha não se demora muito sobre o passado, antes, concentra-se em viver o presente, sem deixar de se preparar para o futuro – já mandou fazer, inclusive, seu “vestido de enterrar”, como conta à equipe. Mesmo quando rememora, não são exatamente seus feitos e acontecimentos pessoais que ela recupera, mas nomes dos passado, amigos, vizinhos, familiares mortos, além de um certo “estado de mundo” que ela viu desaparecer. Na sequência ao lado de sua amiga D. Conceição (fig. 80), de idade semelhante, as duas conversam sobre como era a vida na favela há quatro décadas, quando chegaram para ocupar o morro: não havia tanta violência, elas se lembram, havia espaço entre as casas, ainda não tão “amontoadas”, e lugares de diversão que não ofereciam risco.



Fig. 80. D. Mariquinha e D. Conceição. *Nos olhos de Mariquinha* (Júnia Torres; Cláudia Mesquita, 2008)

A violência na favela é recorrente como motivo de preocupação na fala de Mariquinha, “seu único medo”. Para alguém tão preparado para acolher a morte a ponto de já ter tomado as providências para o próprio funeral, este medo não parece vinculado a uma ameaça à própria vida, mas à vida dos outros, sobretudo, seus

próximos. Um acontecimento em plena filmagem vem dar vazão a isso: ela recebe a notícia de um assassinato no morro e teme ter sido seu neto. O filme passa, então, a acompanhá-la na tentativa de descobrir o que ocorreu e, sobretudo, quem foi a vítima. Enquanto ela se prepara para sair de casa, a câmera continua a registrá-la, dando indícios da proximidade entre ela e a equipe, que a filma, inclusive, trocando de roupa (o fato de ser uma mulher atrás da câmera terá facilitado a proximidade?). Mariquinha executa suas ações cotidianas – não só se vestir mas cuidar da casa, das plantas, dos bichos – sem parar de falar, e o filme acolhe o fluxo de sua palavra sem interromper ou guiar a *mise-en-scène* em demasia, de modo a deixar que o discurso do outro encontre espaço para fecundar o filme.

O “com”, nos filmes de Torres e Mesquita, reside nessa maneira de se colocar ao lado da personagem – passear com ela, fazer-lhe companhia – sem com isso sugerir qualquer “invisibilidade” da câmera. Antes, esta se torna um “ímã de impressões”, na expressão de Fábio Andrade, atraindo atenção dos que passam e provocando, ainda mais, o fluxo ininterrupto da fala da matriarca. Nesse sentido, a sequência em que Mariquinha sai de casa em busca de informações sobre o assassinato, acompanhada pela equipe, merece destaque. Ela se encontra com vários moradores, sempre perguntando sobre quem foi a vítima.

Na andança com Mariquinha, surgem personagens novos ao filme: uma dupla de jovens MC’s que diz que “a chapa tá quente” devido ao assassinato; um usuário de crack que tenta se livrar da “nóia” e diz que estava indo comprar uma pedra quando avistou a polícia; um antigo morador que aproveita a presença da câmera para denunciar as condições precárias de sua casa com esgoto a céu aberto, “o maior prazer que eu tive foi ver vocês aqui pra falar com vocês”, ele diz. A presença da equipe de filmagem, portanto, não é neutra, não sai impune e, tomada como veículo de visibilidade da difícil situação que afeta os “invisíveis”, a câmera não apenas testemunha como também provoca denúncias e demandas por parte dos moradores.

Assim, com Mariquinha, o filme adentra a favela e torna mais evidente a complexa trama de conflitos e afetos que marca a experiência de seus moradores – o tráfico, a violência, o descaso do poder público, a influência da religião, mas também o senso de comunidade, os laços que aproximam os sujeitos. Com isso, compõe um quadro geral sem jamais perder de vista o particular, numa abordagem da dimensão sociológica que não resulta em “tipos” sociais, mas que permite emergir a singularidade sem perder de vista suas relações com o contexto. Em lugar de

determinar o particular a partir de teses gerais, ou de valorizar o particular de modo a obliterar questões sociais mais amplas, o investimento parece ser na criação de um espaço *entre*, em que a retratada torna-se menos um objeto do que uma mediadora do olhar. Com efeito, a relação entre geral e particular não surge no filme nem por determinação nem por apagamento, mas por imbricamento, interdependência e separação: um não se estabelece sem o outro, mas também não se confundem.

O retrato de Mariquinha depende desse imbricamento. Reiteramos que, antes de surgir como expressão de uma interioridade a ser descoberta ou revelada, ele se compõe a partir das relações que ela estabelece com seu exterior, com as pessoas, animais e plantas ao ser redor, e com o próprio lugar onde vive. Experiência e território parecem indissociáveis: caminhar com Mariquinha pelo Aglomerado da Serra corresponde a cartografar relações afetivas e sociais. No caso, um forte senso de pertencimento emana das cenas – algo que identificamos também em *A falta que me faz*, em que as jovens são filmadas em estreita relação com o entorno. Na via oposta, embora análoga, *Desi e O cárcere e a rua* também valem-se da vinculação da experiência com o território, mas para ressaltar alguma perda de vínculo: a ex-detenta se perde entre as ruas da cidade que já não mais conhece, a adolescente vagueia entre ônibus e avenidas em busca de um pouso provisório para a noite. Retratam-se, desse modo, as vidas femininas não por uma convocação da interioridade, mas por vínculos com o mundo (alguns mais frouxos, outros mais estreitos).

Em Hannah Arendt, lemos a suspeita de uma preocupação excessiva consigo mesmo, que leva o sujeito a se voltar para a interioridade em busca da verdade, do sentido, da autenticidade, da satisfação, e a ver o mundo como sendo hostil a essa busca. Em contraponto, a autora defende que “o ponto central de toda a política é a preocupação com o *mundo*”²⁴⁶. Como alternativa ao amor romântico, ideal sentimental da maioria mas apolítico (“o amor é egoísta”, canta Tom Zé; “amar é ir morrendo pela vida afora”, ouvimos em *Agreste*), seria preciso nutrir um *amor mundi*, amor pelo mundo, em que se mantém “um espaço de visibilidade capaz de iluminar os acontecimentos humanos, de um mundo comum que una ou separe os indivíduos, mantendo sempre a distância entre eles, condição da pluralidade”²⁴⁷. Se Mariquinha é um caso raro entre as mulheres filmadas, é pela maneira como oferece demonstrações

²⁴⁶ ARENDT. *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós, 1996, p. 142.

²⁴⁷ ORTEGA. *Para uma política da amizade. Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009, p. 30.

de seu “*amor mundi*”, pelo cuidado que dedica ao mundo do qual faz parte (manifesto em seus gestos, sua maneira de dar água às plantas, alimento aos animais, atenção aos moradores da favela). Não é ocasional que a última cena não se passe em sua casa, reduto da intimidade e da interioridade, mas no estúdio da rádio Favela, espaço de comunicação, mediação, transmissão. Ela se despede do filme dirigindo sua palavra a todos que conhece e “a quem não conhece também”. Mariquinha, narradora de toda uma época, conselheira dos mais jovens, matriarca da favela, surge assim como figura a um só tempo ordinária e excepcional.



Fig. 81. Retratos. *Nos olhos de Mariquinha* (Júnia Torres; Cláudia Mesquita, 2008)

Na última entrevista, logo antes da sequência final na rádio, ela está sentada no sofá olhando fotografias antigas (fig. 81). Dessa vez, as fotos não surgem destacadas em seu valor documental (como ocorre em *Carmem Miranda* e *Anésia*) ou estético, como objeto pronto a ser manipulado, “instalado” (como em *Vida e Agreste*). De maneira semelhante ao que ocorre em *Desi* na cena em que a neta e o avô olham juntos o álbum de família (fig. 74), as imagens fotográficas no filme de Torres e Mesquita tem valor sentimental e afetivo. Cabe, porém, marcar uma diferença importante. Em *Desi*, as fotos permanecem fortemente vinculadas à experiência pessoal, à história particular da adolescente. A foto recupera a memória do avô e, ao mesmo tempo, inventa para a garota a imagem da mãe ausente. Com Mariquinha, algo extrapola a dimensão íntima, individual e as imagens do passado vão se articular a um contexto histórico e social mais amplo: aqueles que vemos nas fotografias, seu

ex-companheiro Natalino e seu neto Zé Roberto, foram brutalmente assassinados, perderam suas vidas em função da violência que atinge os marginalizados.

Assim, as lembranças de Mariquinha diante dos retratos ressignificam a sequência anterior, em que ela andava pelas ruas da favela buscando se informar sobre o que havia ocorrido. Por um lado, as mortes passadas se vinculam ao acontecimento presente de modo a sugerir um ciclo vicioso de confronto e morte – há muito tempo morre-se nas favelas, diariamente morre-se nas favelas. Por outro, ao ouvir Mariquinha rememorar suas perdas, entendemos um pouco melhor a razão de sua angústia, sua necessidade em saber quem havia morrido dessa vez. A montagem, ao encadear à notícia de mais uma morte no morro às memórias das mortes que marcaram a vida da personagem, faz com que o passado se atualize no presente.

Nem todos estão mortos, contudo: entre as fotografias, vemos a filha de Mariquinha, Ângela, com quem ela vive atualmente. Para a filha, suas palavras são de reconhecimento pela ajuda que sempre lhe prestou: “homem não é igual menina pra ajudar a mãe”, ela diz. É uma passagem breve, mas que interessa à nossa discussão, ao inserir mais explicitamente no discurso traços de uma marcação de gênero. De modo mais implícito, embora não menos relevante, a figura de Mariquinha evoca, constantemente, a figura da mãe: ela zela, cuida, se preocupa, aconselha, distribui afetos entre os seus. Diante de tantos exemplos em que a maternidade surge como problema, ameaçada e oprimida pela sociedade patriarcal, este filme se destaca como uma espécie de homenagem à matriarca.

Por parte da equipe, notamos uma postura que não marca apenas um interesse mas uma reverência em relação à personagem. A cena em que a diretora de fotografia, Anna Karina Bartolomeu, entra em campo com sua câmera Super-8 cumpre, nesse sentido, uma função a mais do que apenas explicitar o processo reflexivo de constituição fílmica ou marcar o olhar da equipe sobre aquela realidade: ela se curva diante de Mariquinha, coloca-se a seus pés, filmando de perto seus gestos de varrer o quintal da casa, como que sintetizando esse gesto de reverência que notamos por parte daquelas que filmam. Na montagem, o momento de produção das imagens é imediatamente seguido pelo resultado obtido – vemos a imagem que Bartolomeu produziu ao entrar em campo, e um gesto tão banal como varrer o chão torna-se belo e poético. Retirar beleza do ordinário não é algo raro no cinema, mas aqui tal operação nos sugere mais do que um exercício estilístico: trata-se também de enaltecer a personagem, como se a câmera se encantasse dela e de seus menores gestos.

Dona Mariquinha talvez seja, no conjunto analisado, o que mais se aproxima de uma “arte relacional”, na esteira de Rancière: como vimos, trata-se de uma arte “tornada modesta”, que se abstém das radicalidades estéticas em favor de uma aposta na singularidade do sujeito filmado, apanhado em sua vida ordinária. Sem grandes experimentações formais ou invenções narrativas, o filme se afirma, contudo, como um caso particular dentro do conjunto que analisamos. Ao se colocar à escuta não apenas de uma mulher mas de uma idosa, pobre, negra, o filme não deixa que este conjunto de marcadores sociais prevaleça (embora certamente eles não sejam desconsiderados), de modo a valorizar a força rara, admirável de Dona Mariquinha. O comentário de Rancière a respeito da obra de Pedro Costa parece caber bem aqui (guardadas as distinções entre diretores e filmes), pela maneira como as diretoras se esquivam de denunciar apenas “a miséria do mundo”, dando a ver também

a sua riqueza, a riqueza de que qualquer um se pode apoderar: a de apreender o esplendor de um reflexo de luz, mas também a de falar à altura do seu destino. Mas trata-se também de fazer com que a riqueza sensível e o poder da palavra e de visão que são subtraídos à vida e ao cenário das vidas precárias lhes possa restituído, possa ser posto à sua disposição, como uma música de que possam desfrutar, como uma carta de amor cujos termos possam tomar de empréstimo para os seus próprios amores²⁴⁸.

Colocar o filme à disposição da personagem, como sugere Rancière, é apostar na capacidade para a partilha, ou de uma “capacidade partilhável” própria do cinema. Uma outra vez, trata-se de alinhar estética e política, por meio da invenção de cenas em que ganham visibilidade, de uma só vez, uma cisão e uma redistribuição, em que conservam-se distâncias e fraturas, mas em que também se busca, infinitamente, um espaço em que seja possível *manter a palavra*²⁴⁹ de outrem. No que talvez seja o filme mais modesto de nosso conjunto, encontramos a força de tal reivindicação. Não somente pela maneira delicada como se filma a mulher, de modo a empoderá-la, devolvendo a ela e lançando ao mundo sua imagem e sua palavra; mas, quem sabe, pela valorização da amizade como vínculo entre quem filma e quem é filmado, colocada desde o início, como apontamos. Não se trata, contudo, da mesma amizade da intimidade (figurada tão bem nas relações de Desi e Tainá ou entre as meninas de

²⁴⁸ RANCIÈRE. A política de Pedro Costa. In: CABO, Ricardo Matos (org.). *Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 60.

²⁴⁹ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001, p. 1117.

Currallinho), mas da amizade do con-sentimento, como lemos em Agamben, que destaca que junto a nossa “sensação de existir”, insiste a sensação da “existência de outrem”, que faz, do amigo, “um outro si, um *heteros autos*”:

O amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na mesmidade, um devir outro do mesmo. No ponto em que eu percebo a minha existência como doce, a minha sensação é atravessada por um con-sentir que a desloca e deporta até o amigo, até o outro mesmo²⁵⁰.

Para Agamben, é este “con-sentir original” que constitui a política²⁵¹, não o consenso tão sonhado e defendido pelas democracias liberais (Rancière concordaria, decerto). Pois “os amigos não compartilham alguma coisa (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são con-divididos pela experiência da amizade”²⁵². Reconhecer o amigo é, assim, menos criar identificação do que estabelecer uma experiência de partilha, mas de uma “partilha sem objeto”, um “con-sentir” original, amparado no próprio fato de existir. A amizade é, desse modo, uma “relação sem dependência”, que

passa pelo reconhecimento da estranheza comum que não nos permite falar *de* nossos amigos, mas somente de *lhes* falar, não fazer deles um tema de conversa (ou de artigos) mas o movimento do acordo, no qual quando nos falamos conservamos – mesmo na maior familiaridade – a distância infinita; esta separação fundamental, a partir da qual *tudo o que separa se torna relação*²⁵³.

A experiência da amizade torna-se, amparada pela “distância infinita” de que fala Blanchot, ou a “con-divisão” que lemos em Agamben, sempre relacionada a princípios de irreciprocidade e assimetria. Talvez tenha sido Derrida, contudo, o mesmo autor que defende a necessidade de “rasurar” as identidades sem se desfazer por completo delas, quem mais se dedicou a sistematizar uma “política da amizade” enquanto “possibilidades de reconhecimento das possibilidades excluídas”. Ao se debruçar sobre a história mesma da filosofia – essa forma de conhecimento que traz o *philos* na própria denominação – o autor constata e trata de desmascarar os preceitos de um pensamento vinculado a “ficções falocêntricas da fraternidade, como

²⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. O amigo. Tradução de Bernardo Romagnoli Bethonico. In: *Cadernos de leituras n.10*. Lisboa: Edições Chão da Feira, 2013. Disponível em: <http://www.chaodafeira.com/wp-content/uploads/2013/05/agamben.pdf> (última visita em 25 de maio de 2015), p. 4.

²⁵¹ AGAMBEN. O amigo, p. 5.

²⁵² AGAMBEN. O amigo, p. 4.

²⁵³ BLANCHOT. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971, p. 329. Tradução de Francisco Ortega em *Para uma política da amizade*. Arendt, Derrida, Foucault, p. 70. (Grifamos).

fantasmagorias democráticas”²⁵⁴. Em *Políticas da Amizade*, ele busca desconstruir o cânone da amizade definido segundo princípios de semelhança, reciprocidade e igualdade – fundadores da *pólis* grega, com seu modelo de política “democrática” que só dá acesso aos homens e cidadãos livres, deixando de fora mulheres e escravos – entrevendo, nessa acepção, as estratégias e os processos de exclusão. O pensamento de Derrida sobre a amizade interessa, notadamente, às questões que movem nossa pesquisa por sublinhar, na história de filosofia clássica, justamente uma “dupla exclusão de feminino”, que não leva em consideração as amizades entre mulheres e tampouco as relações das mulheres com os homens (a não ser sob o prisma da sexualidade, do *eros*). Ele escreve:

Devemos tratar o que denomino de conceito falocêntrico ou falogocêntrico da amizade. O que, naturalmente, não significa que a hegemonia desse conceito fosse tão poderosa que o que era excluído fosse totalmente excluído. Não quer dizer que uma mulher não pudesse ter a experiência de uma amizade com um homem ou com outra mulher. Quer simplesmente dizer que dentro dessa cultura, dessa sociedade, na qual o cânone existente era considerado legítimo e se acreditava nele, não existiam vozes, nem discursos, nem possibilidades de reconhecimento das possibilidades excluídas²⁵⁵.

Como complemento ao diagnóstico de Derrida, Lillian Faderman e Carrol Smith Rosenberg constatarem que, embora ausentes do cânone filosófico, sempre existiu uma “subcultura da amizade feminina”, que sofreu deslocamentos do Renascimento até o nosso século. O principal desses deslocamentos, como nota Ortega em seu comentário às autoras,

é a passagem de uma relação afetiva, que não problematizava a sexualidade no Renascimento (podiam existir intercâmbios sexuais ou não, era tolerada uma sexualidade pré-marital entre mulheres), para uma noção de amizade na qual o intercâmbio afetivo (sexual ou não) é colocado sob suspeita de lesbianismo e patologizado (...) O surgimento da psicanálise, da ciência sexual etc., levou historicamente à desvalorização ou até à condenação das amizades femininas²⁵⁶.

²⁵⁴ ORTEGA. *Para uma política da amizade. Arendt, Derrida, Foucault*, p. 58.

²⁵⁵ DERRIDA apud ORTEGA. *Para uma política da amizade. Arendt, Derrida, Foucault*, p. 60.

²⁵⁶ ORTEGA. *Para uma política da amizade. Arendt, Derrida, Foucault*, p. 59, 60. Os trabalhos de Lillian Faderman e Carrol Smith Rosenberg aos quais faz referência o autor são: SMITH-ROSENBERG, Carroll. *Disordely conduct. Visions of gender in Victorian America*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 53-76; FADERMAN, Lillian. *Surpassing the ove of men. Romantic friendship and love between women from Renaissance to the present*. New York: Quill-William Morrow, 1981.

Nota-se, portanto, o quanto pode interessar ao pensamento sobre o gênero a valorização de experiências criativas fundadas sobre “amizades femininas”, a exemplo de alguns dos filmes aqui analisados. Filmes como *A falta que me faz*, *Vida, Desi*, *Nos olhos de Mariquinha* ou mesmo *O cárcere e a rua*, parecem se amparar sobre a possibilidade mesma de encenar – por via bem distintas, como tentamos expor – algo que se passa entre as mulheres, de maneira a recuperar a dimensão afetiva dessas relações sem determiná-las, desvalorizá-las ou patologizá-las, possibilitando novas formas de comunidade.

Pela chave da amizade, as mulheres já não se afirmam como “pares” umas das outras, numa ideal “sororidade”, mas como “estranhos ímpares”²⁵⁷, que só podem se relacionar agonisticamente, por meio de contradições e tensões. Quando deixam de falar *sobre* elas próprias, para falarem umas *com* as outras, elas parecem assumir um gesto fundamentalmente político: não mais a política fundada sobre valores como reciprocidade e identificação, mas aquela sugerida por Derrida como “realização parcial e inadequada”²⁵⁸, fundada sobre a alteridade.

O “com” surge, assim, como instaurador de uma política da amizade: não a amizade da intimidade, mas a “boa amizade” que, como ensina Nietzsche, não confunde o eu com o tu, sabe guardar, do outro, a “boa distância”, de modo a preservar algo de seu enigma, a “alteridade imanente na mesmidade”. Se as amizades femininas foram, como vimos, desvalorizadas pelo cânone filosófico, talvez seja justamente algumas de suas possíveis reencenações – firmadas sob instabilidades e inconstâncias – que mereçam ser destacadas como gesto mais potente de um cinema com mulheres. Deixados no extracampo, os homens já não ocupam o centro das relações criadas por esses filmes, tampouco se excluem por completo (posto que o extracampo continua a agir em íntima relação com o campo). Não se trata de “exclusão reversa”, pois: o que um cinema com mulheres oferece, enfaticamente, é a possibilidade de reinvenção – e de reinserção – das ações e afetos vinculados a experiências femininas na esfera de nossas visibilidades e sensibilidades de modo a renovar, incessantemente, a política e, com ela, as formas de *con-sentir* e *con-viver*.

²⁵⁷ Fazemos referência ao último verso do poema “Igual, Desigual”, de Drummond: “todo ser humano é um estranho ímpar”. In: *Poesia Completa*, p. 1207.

²⁵⁸ DERRIDA apud ORTEGA. *Para uma política da amizade*. Arendt, Derrida, Foucault, p. 117.

5. Conclusão: Uma palavra se abre

*Uma palavra se abre
Como um sabre
Pode ferir homens armados
Com sílabas de farpa
Depois se cala –
Mas onde ela caiu
Quem se salvou dirá.*

Emily Dickinson

Dizíamos, ainda na apresentação, que este trabalho não é exatamente nem sobre mulheres, nem sobre cinema, mas sobre o *com* que os relaciona. Sempre nos interessou as formas de construção do gênero feminino pelos filmes – e, em via inversa, as formas como o cinema é também conformado pelo gênero. Esperamos ter deixado claro que a noção de gênero comparece em nosso trabalho menos como conceito definidor de lugares específicos – de “identidades de gênero” – do que sob uma “forma categorial”, para voltar à Strathern: “aquelas categorizações de pessoas, artefatos, eventos, sequências etc. que se fundamentam em imagens sexuais – nas maneiras pelas quais a nitidez das características masculinas e femininas torna concretas as ideias das pessoas sobre a natureza das relações sociais”²⁵⁹.

Strathern elege como objeto de investigação as formas de sociabilidade específicas de uma região bem distante da nossa, a Melanésia. O que ela descobre, no exame etnográfico, sobre a relação entre o feminino e a determinação da categoria de gênero nessas sociedades, é que nelas as “mulheres” não carregam consigo uma “identidade feminina”, antes, “a base para classificação não é inerente aos objetos em si, mas refere-se como eles são transacionados e para que fins. *A ação é uma atividade que possui gênero*”²⁶⁰. Assim, não há neutralidade ou naturalidade no comportamento. A cada ação, homens e mulheres podem acionar o conjunto de qualidades “masculinas” ou “femininas”. Em lugar de uma “diferença insuperável” entre homens e mulheres, ela nota a importância, para o trabalho antropológico, de atentar para “relações incompletas”²⁶¹, moduladas vez após vez, a cada interação. Talvez não seja apenas no domínio da Antropologia que semelhante lógica encontre sua validade.

²⁵⁹ STRATHERN. *O gênero da dádiva. Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Tradução André Villalobos. Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 19, 20.

²⁶⁰ STRATHERN. *O gênero da dádiva*, p. 19, 22 (grifamos).

²⁶¹ STRATHERN. *O gênero da dádiva*, p. 51.

Em seu exame das relações de sociabilidade na Melanésia sob a categoria do gênero, Strathern não deixa de marcar “um lugar no debate feminista”. Se as premissas de um debate nas ciências sociais são a de um projeto incompleto (e toda incompletude sugere que a completude poderia ser possível), o debate feminista “é um debate radical, na medida em que compartilha com outros radicalismos a premissa de que a completude é indesejável. O objetivo não é uma descrição adequada, mas expor os interesses que informam a própria atividade descritiva”. Radical, dual e conflitante, o debate feminista busca uma conceituação própria, “todas as maneiras pelas quais, para os mundos que conhecemos, faria diferença reconhecer tanto as perspectivas das mulheres como dos homens”²⁶².

Assim, o feminismo não pode ser tomado como fenômeno unitário, mas como um campo, um discurso, interessado em visões pluralistas, críticas, interpretativas. Se a percepção feminista sobre as outras mulheres toma a categoria ‘mulheres’ como um dado, a consequência é que o ponto de partida da teoria feminista faz com que a teoria se precipite na experiência:

Caracteristicamente, pois o feminismo, isto é, o componente feminista desta ou daquela abordagem teórica assume o sistema ou a estrutura como um dado, não aspirando a uma teoria independente (holística) da sociedade como tal. *Suas finalidades não são as da representação*, e o sistema, tomado como dado, não é replicado como o objetivo de sua prática intelectual. Examinar a diversidade de condições a serem encontradas em diferentes sociedades não é refletir sobre diferentes modos de sistematização, mas *expor a variedade de circunstâncias que a ação prática precisa levar em conta*²⁶³.

Guardadas as distâncias dos objetos de estudo e tendo como ressalva as limitações de nosso entendimento, os escritos de Strathern parecem sintetizar algo de nossas intenções e descobertas no trato com os filmes, considerados enquanto “ações práticas”. Se julgamos que nosso trabalho tenha alcançado o objetivo de situar tais filmes no debate feminista, é pela maneira como buscamos, a cada análise, confrontar as descrições aos interesses assumidos de saída. Por meio de duas atitudes metodológicas centrais – a descrição e a comparação – buscamos relacionar filmes distintos, escolhidos segundo um interesse anunciado por questões relativas às perspectivas das mulheres, específico e explícito no recorte empírico. Ao descrever e

²⁶² STRATHERN. *O gênero da dádiva*, p. 53, 54.

²⁶³ STRATHERN. *O gênero da dádiva*, p. 58 (grifamos).

comparar filmes com direção e personagens femininas, reivindicamos o gênero menos como algo que determina as experiências filmicas do que como um fator que as modula, sugerindo abordagens possíveis, jamais unívocas e completas.

Isso favoreceu tomar os filmes em sua variação contínua – posto que tornou-se logo evidente a arbitrariedade do recorte e a ausência de um núcleo estilístico ou temático ao redor do qual as obras poderiam orbitar – sem perder de vista nossa reivindicação inicial, ou seja, sem deixar de indagar as formas de relação entre cinema e gênero que o documentário brasileiro contemporâneo permite supor. Cada filme surge como ação que possui e produz gênero, como ação “gendrada”, *gendered*.

Se os homens são os privilegiados, sob a perspectiva estrita do gênero, era de se esperar que não partisse deles o grito “na direção dos desertos”, mas da parte que sofre as consequências das assimetrias. Contudo, há exemplos em que o grito permanece inaudito ou sufocado, mesmo entre filmes realizados pelas próprias mulheres, mesmo em obras que tematizam ou formalizam algo da experiência feminina. Isso nos leva a reforçar a ideia de que, por vezes, mesmo quando a realizadora é mulher, o “gênero” de sua ação pode se conformar segundo lógicas afinadas a algo que corresponde a valores masculinos e patriarcais, ao menos em nossas formas de sociabilidade: uma certa vontade de determinação e controle, um saber que se prova opressor sobre os sujeitos que convoca à cena.

Talvez fosse preciso, para fazer valer a conclusão não como reiteração mas como passo adiante, considerar que nosso recorte nos forçou a deixar de fora alguns filmes que se interessam por dar a ver e ouvir mulheres, e são realizados por homens. Na obra de Eduardo Coutinho, por exemplo, além do já citado *O fim e o princípio*, encontramos um filme como *Jogo de Cena* (2007), que permite tirar muitas conclusões sobre possíveis modos de relação entre cinema e gênero. Ao coletar experiências de “mulheres reais” e pedir a atrizes, conhecidas ou não, para reencená-las, Coutinho desestabiliza “a relação entre fala, expressão de subjetividade e relato testemunhal de histórias de uma vida” e com isso desestabiliza a própria noção de sujeito, como propõe Ilana Feldman²⁶⁴. Contudo, não se deixa de convocar à cena, por força dos corpos que fisicamente se postam diante da câmera, algo de uma condição feminina que é partilhada por todas. Para contar ou reencenar aquelas histórias –

²⁶⁴ FELDMAN. *Jogos de Cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012, p. 17.

marcadas por relações amorosas fracassadas e por experiências da maternidade, temas tão recorrentes em nosso *corpus* empírico – ter um corpo feminino tornou-se exigência.

Cabe reler, sob uma perspectiva assumidamente interessada pelo gênero, o que escreve Feldman, ao sugerir que o filme, “ao desdobrar e duplicar as falas femininas, não aponta para nenhum sentido fora do filme, isto é, para nenhuma verdade que lhe seja exterior”²⁶⁵. Seria preciso concordar apenas parcialmente com semelhante leitura, e reconhecer, na presença mesma dos corpos, algo que aponta para o que o filme não contém, nem tenta conter: alguma verdade oferecida pelo corpo, exterior e anterior ao filme, e pela qual este se interessa. De todo modo, parece-nos justa a resposta que Feldman elabora ao indagar: “por que mesmo um filme apenas com mulheres?”:

Não só porque elas são o “outro”, o que Coutinho não é, e porque “todo grande ator é mulher”, como costuma justificar o diretor. Ambíguas e superficiais por profundidade (Nietzsche apud Ferraz, 2005), aproximar-se das mulheres, historicamente associadas às forças da sedução e da pura aparência cosmética (no sentido da *kosmetike* grega, que incluía as artes do tingimento, da pintura e da maquiagem), significaria, no esteio sugerido por Nietzsche, inviabilizar as camisas-de-força identitárias e as dicotomias tão caras à nossa tradição de pensamento. Ambiguidade e esquiva que colocariam por terra certa tendência a se de perceber *Jogo de Cena* como um sumário jogo de caça aos “sete erros”, de identificação e dicotomização do verdadeiro e do falso. Antes, as mulheres de *Jogo de Cena*, assim como aquelas entidades da Grécia arcaica conhecidas por sereias, talvez sejam elas mesmas verdadeiras e falsas²⁶⁶.

O argumento da autora soa consoante ao pensamento de gênero que nos parece mais fecundo, este que convoca as mulheres em sua ambiguidade e potencial variação. Talvez, contudo, seja radical dizer que o filme “inviabiliza as camisas-de-força identitárias”. Talvez ele não as inviabilize, mas apenas as afrouxe – jogando com o falso, substituindo o testemunho por sua encenação – mas resta, indicialmente, um traço identitário que não permite apagamento. São mulheres em cena, e as experiências só se tornam intercambiáveis por este fato. Elas só podem tornar convincentes as encenações das histórias que não foram propriamente vividas por elas, porque o que contam, de certo modo, pertence ao campo de sentidos e de experiências que apenas seus corpos podem suportar, como a maternidade.

²⁶⁵ FELDMAN. *Jogos de Cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, p. 33.

²⁶⁶ FELDMAN. *Jogos de Cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, p. 35.

Respondendo novamente a mesma pergunta – por que, afinal, um filme com mulheres – parece que é preciso dar peso a essa pertença, este elo que as liga uma a uma, sem com isso dissolver o complexo jogo de ambiguidade que ampara o filme. O gesto de Coutinho que parece mais profícuo a uma discussão marcada pela perspectiva de gênero é justamente o de trazer à cena este elo, que ao mesmo tempo em que desestabiliza a representação, afirma-se como evidência. Se o procedimento de *Jogo de Cena*, como bem aponta Feldman, evita a clausura da identidade, fazendo circular as palavras entre os corpos, dissociando a experiência e o relato, não é por apagamento mas por rasura, de modo que ainda é possível “ler” algo que subjaz na camada de enunciação do filme: são vozes femininas, que se não dizem sempre “a” verdade, *dizem verdadeiramente* sobre algo que só pode se passar *com e entre elas*. Feldman o diz com precisão:

duplicando-se, desdobrando-se e transferindo-se de um corpo para o outro, como se os corpos fossem veículos de uma comunicação contagiosa, as múltiplas vozes femininas de *Jogo de Cena* passam a habitar singularmente cada gesto, cada entonação, cada rosto, tal como espécies da grega Helena, ‘uma e toda mulher’ (Cassin, 2000). Uma *e* toda mulher, cabe enfatizar, não significa uma mulher *una*²⁶⁷.

Em *Domésticas* (Gabriel Mascaro, 2012), temos outro exemplo que permitiria adensar as considerações sobre cinema e gênero – e, no caso deste filme, entre gênero e classe. Ao propor a sete adolescentes de classe média que filmassem suas empregadas domésticas por uma semana, e ao, posteriormente, montar os resultados obtidos dessa experiência, Mascaro oferece uma obra marcada, novamente, por ambiguidades e contradições, sem com isso deixar de evidenciar as marcas da desigualdade, seja de gênero, seja de classe. Embora a última constitua o foco do filme, a predominância das mulheres entre as empregadas domésticas²⁶⁸ não deixa de convocar a primeira. No filme, elas também são predominantes: entre as sete personagens, seis são mulheres. O único homem renderia, contudo, uma vasta discussão teórica e crítica: Sérgio, sexo masculino, “age mulher” (para pensar com

²⁶⁷ FELDMAN, Ilana. *Jogos de Cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, p. 45.

²⁶⁸ Segundo dados do Ministério do Trabalho e Emprego, 95,6% dos postos de trabalho em serviço doméstico da região metropolitana de Belo Horizonte são ocupados por mulheres, principalmente, negras. Cf. *O emprego doméstico na região metropolitana de Belo Horizonte*. Sistema Pesquisa de Emprego e Desemprego, Março de 2010. Disponível em: http://portal.mte.gov.br/data/files/FF8080812BA5F4B7012BA6088F6231C5/PED_RMBH_Mulher_2010.pdf (última visita em 29 de maio de 2015).

Strathern), e a maneira como com ele se relacionam suas patroas (ele é o único homem da casa) não são menos opressoras do que nos demais lares, onde o papel da empregada mantém-se dentro do padrão, reservado às mulheres.

Certamente, um exame detido revelaria muitos outros exemplos de filmes realizados por homens que permitiriam complexificar o pensamento sobre gênero. Ademais, seria necessário considerar, dentro do conjunto dos filmes realizados por mulheres, o vasto contingente de exemplos em que elas não filmam outras mulheres, mas homens. Chegamos a explorar, em nosso *corpus* ampliado, a possibilidade de um segundo recorte, composto por filmes lançados em circuito entre 2011 e 2014, com o doutorado em pleno curso: *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2011), *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2012), *Uma longa viagem* (Lucia Murat, 2012) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013). O conjunto nos chamou atenção, inicialmente, por suas proximidades temáticas e estratégias semelhantes de abordagem: todos revisitam o período da ditadura militar no Brasil por meio de uma mirada pessoal e afetiva, com foco em personagens masculinos. Tais filmes destacam uma atuação feminina não estritamente voltada para “questões de mulheres”, mas para questões de cunho histórico ainda vinculadas à formas de opressão, dessa vez, institucionalizadas pelo regime de governo imposto pelos militares.

Além da temática, os documentários partilham outros aspectos, a começar pelas relações de parentesco entre personagens e diretoras: Isa é sobrinha de Carlos Marighella, o poeta e guerrilheiro, “inimigo número um da ditadura militar”, morto numa emboscada em 1969; Flávia é filha de Celso Castro, também guerrilheiro e comunista, embora menos célebre, encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista, logo após a abertura política; Maria Clara é filha de Carlos Henrique Escobar, notório intelectual paulista, sobrevivente e auto-exilado numa pequena cidade de Portugal há mais de uma década. Lúcia é um caso a parte: foi ela quem foi presa e torturada pelo regime, não seu personagem, o irmão caçula Heitor, que foi enviado bem jovem a Londres pelos pais justamente para evitar o mesmo destino da irmã. Neste conjunto de filmes, as relações entre as mulheres atrás da câmera com os homens filmados travam-se de modo a politizar o subjetivo: mais que fazer uma passagem do pessoal ao político, tais filmes permitem refletir sobre o quanto *o pessoal é político*, para fazer novamente menção ao célebre slogan feminista cunhado por Carol Hanisch.

Os dias com ele foi o filme que nos interessou em particular, pela maneira como encena a relação entre a filha e o pai. Maria Clara responde pelas questões de sua geração, os “filhos” da ditadura. Obter do pai um testemunho sobre a violência sofrida na prisão é, para ela, resistir ao silêncio e ao esquecimento. Sem ter vivido os eventos, ela traça o objetivo de construir, ao lado de Escobar, alguma memória. Na primeira das entrevistas, a personagem já se apresenta como um sobrevivente, sendo que seus pais, seus irmãos, os melhores amigos, todos já haviam morrido (estes últimos se mataram ou o Doi-Codi os matou, conta Escobar). O pai encerra o depoimento, a filha o chama, como quem ainda queria perguntar mais alguma coisa – ele já não dá ouvidos, começa a ajeitar os papéis, decreta o fim da conversa. O filme vai explorar, cena após cena, essa tensão entre o desejo da filha e a resistência do pai em atendê-lo. Dando a ver partes assimétricas em relação, o filme nada equaliza, nada pacifica. Se a relação falha, o filme será o lugar na qual ela tenta se dar. Elaborase, dessa maneira, uma poética da relação familiar que alia o íntimo ao estranho, a figura paterna à anônima, a história do pai à história do país. Como consequência, *Os dias com ele* ultrapassa em muito o dilema da filha que busca conhecer o pai, para lançar um fecho de luz, ainda que trêmulo, sobre um passado do qual todos somos órfãos.

Distante do feminismo emergente nas décadas de 1970 e 1980 que marca um filme como *Que bom que ter viva*, por exemplo, *Os dias com ele* não traz à tona, explicitamente, questões de gênero. Há, contudo, um confronto, ou uma disputa de poder na relação entre pai e filha. Não se trata de encontrar um vencedor para a disputa, mas de evidenciá-la, problematizá-la. Aos poucos, a filha, inicialmente acuada pela autoridade paterna, consegue afirmar seu lugar como diretora do filme. Essa afirmação tem consequências para um pensamento focado no gênero. Ao não pacificar a relação com o pai, ao fazer do filme um espaço de desentendimento, a diretora perturba o arranjo tradicional familiar, e seu próprio lugar de filha e mulher nesse arranjo.

Escobar questiona o comportamento da filha em relação aos namorados, brinca que ela deveria colocar um anúncio “mulher procura marido” para resolver de vez suas questões afetivas. São momentos menores do filme, que passam quase despercebidos, mas que revelam o machismo em operação, mesmo nas mentes mais libertárias, como a de Escobar. Contudo, a relação dos dois não se resume a um esquema que viesse determinar lugares de fala ou preconceitos de gênero. Há uma horizontalidade, na medida em que o pai, mesmo resistindo e estranhando o projeto,

toma parte nele. Assim, Maria Clara não se coloca em posição inferior frente ao pai, mas equiparável e, por vezes mesmo privilegiada, visto que são as escolhas e vontades dela que organizam a narrativa, apesar do esforço paterno de controle da situação. Nesse sentido, a troca de gênero não é mero acidente, no comentário de Escobar, enquanto a filha ajeita o microfone lapela sob sua camisa: “é um truque *dele [a filha]* para pegar nos seios da virgem *[ele, o pai]*.”

A recorrência das mulheres na realização de documentários que tematizam a ditadura militar²⁶⁹ merece, certamente, exame e atenção, como já notava Cláudia Mesquita durante o exame de qualificação. Ela remete a associações históricas entre ativismo político e feminismo no Brasil – vale notar que, no caso brasileiro, a emergência de um movimento feminista efetivo coincide com as mobilizações de esquerda ocupadas em por fim à violência da ditadura. Contudo, adentrar a vereda aberta por esses filmes parecia nos levar a um outro campo de perguntas e a nos afastar da questão inicial, fortemente vinculada ao que se passa entre mulheres, de modo a gerar uma cisão interna à tese, que se veria composta de duas partes paralelas, ameaçando a coesão. Reservamos o estudo aprofundado desta outra produção feminina, portanto, a desenvolvimentos por vir.

Se houve perdas no caminho, como decorrência do recorte, houve também ganhos. As comparações diacrônicas (entre filmes de contextos e épocas distintas), permitiu fazer referência a obras que enfrentavam as questões de gênero mais frontalmente (como em Duras, Akerman, Varda, além dos vários exemplos no contexto da produção documentária norte-americana e das obras de Ana Carolina, Tereza Trautman, Vera de Figueiredo, Lúcia Murat, no Brasil), de modo a evidenciar um forte contraste com as produções contemporâneas. Os filmes com os quais trabalhamos parecem se esquivar de um endereçamento, digamos, mais direto à problemática do gênero. Não faltam temas férteis a este endereçamento, como vimos: as mulheres são trazidas à cena, falam de questões pertinentes a sua experiência específica, como maternidade e casamento. Contudo, para retomar uma vez mais a declaração de Akerman, é preciso não apenas definir o que mostrar, mas trabalhar com insistência os modos de abordagem fílmica, se o que se quer é elaborar uma visada feminista no cinema.

²⁶⁹ Entre os já citados, podemos incluir ainda dois outros casos: *Memória para uso diário* (Beth Formaggini, 2007) e o recente *Retrato de Identificação* (Anita Leandro, 2014).

Essa visada, certamente, não possui uma forma única. Talvez o que a caracterize seja menos traços de estilo do que, como sugere Strathern, a tomada de uma perspectiva que se assuma como tal: não uma “descrição adequada”, mas a exposição dos interesses que movem a descrição. A reivindicação de Strathern é a de que “precisamos ter consciência da forma assumida por nossos próprios pensamentos, pois precisamos ser conscientes de nossos próprios interesses na questão”²⁷⁰. Pode ser que o que ocorra aos filmes contemporâneos seja uma esquivia ou uma recusa dessa explicitação de interesses – não fica claro, no discurso fílmico, o mesmo embate e engajamento que notamos nas realizadoras de outrora e alhures.

A lacuna que constatamos na produção contemporânea brasileira quanto a trabalhos assumidamente feministas implica conclusões que parecem apontar para uma espécie de “extracampo” das obras. A sociedade brasileira está entre as mais desiguais do mundo. O mercado cinematográfico reproduz as assimetrias que sustentam nossas formas de sociabilidade, haja visto o já mencionado fato de que a expressiva maioria dos diretores é composta por homens, brancos, de classe média ou alta. As poucas mulheres que fazem filmes também parecem compartilhar com os diretores as demais marcas sociais: brancas, cidadãs, de classe média ou alta. São “bem posicionadas”, o que parece influenciar seu grau de envolvimento com as questões do feminismo. Talvez o que falte seja mesmo oportunidades para aquelas que sofrem as desigualdades – pelos cruzamentos do gênero com os demais eixos de diferença, como raça, classe, orientação sexual – darem visibilidade e colocarem em circulação suas reivindicações. Para tornar ainda mais clara a ideia: é preciso que mais mulheres, de cores, raças, classes e preferências sexuais variadas façam filmes, pois talvez delas venha o grito (não é acaso que, no conjunto de filmes que analisamos, tenha sido justamente *Fala Mulher!*, dedicado às mulheres negras, aquele que marcou com mais clareza suas motivações, seu caráter afirmativo).

Distantes dos anos 1970 e suas reivindicações de uma “identidade coletiva”, parece ocorrer aos filmes contemporâneos um deslocamento de interesses, das faltas materiais e simbólicas que permitem revelar desigualdades para as “faltas subjetivas”, como expõe Mesquita,²⁷¹ que se não colocam explicitamente os dilemas relacionados às estruturas sociais, evidenciam a dificuldade em abordá-los. Somos pobres em experiência, já dizia Benjamin, e o que resta talvez seja o que propõe Didi-Huberman:

²⁷⁰ STRATHERN. *O gênero da dádiva*, p. 45.

²⁷¹ MESQUITA. *Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia*, p. 42.

fazer “dessa pobreza – desse semi-escuridão – uma experiência”²⁷².

Isto parece ter surgido como questão central nas comparações sincrônicas, que colocaram frente a frente os filmes de inclinação sociológica (*Meninas, Leite e Ferro, Aborto dos Outros*) aos filmes, digamos, mais performativos, em que algo da experiência e da percepção subjetiva das realizadoras é convocado à cena (*A falta que me faz, Carmem Miranda – Banana is my business, Vida, Agreste, Nos olhos de Mariquinha*). Como notamos no decorrer da escrita sobre os filmes, as estratégias de abordagem, do sociológico ao performativo, permitiu entrever uma passagem das questões sociais aos afetos, que de um lado desestabilizam os pressupostos “sociológicos”, e por outro solicitam um novo repertório crítico, atento a afetos que surgem como abertura e devir, de dentro dos regimes de identificação. Tomar os afetos enquanto formas, na esteira de Brinkema, enquanto elementos de (trans)formação e multiplicação (de sentidos, de leituras), parece possibilitar uma leitura do feminino por meio do cinema que já não é mais orientada por pressupostos de fixidez e estabilidade, mas por uma potência de mutação e geração²⁷³ derivada da maneira como as imagens são produzidas e organizadas num filme.

Convocar afetos como operadores de leitura, gesto que afirmamos de modo mais explícito na análise de *A falta que me faz* (posto que o próprio filme o exige), é conferir ênfase a um efeito de presença provocado pelo filme, mas algo como uma *presença não-localizável*, que ao emergir na superfície, já não é lida, interpretada, identificada pelo que se oculta sob as estruturas, mas apanhada em seu *ser tal qual é*, em sua singularidade. Vimos como o filme de Rocha convoca essa qualidade de presença, de modo a singularizar a experiência de seu encontro com as meninas de Currallinho. Talvez seja justamente por dar a ver suas contradições e tensões que esse filme tenha adquirido, em nossa pesquisa, lugar central. Nele, algo da natureza paradoxal do pensamento sobre o gênero parece tomar forma: se o filme busca sair da “clausura da identidade” (que notávamos nos filmes mais ocupados dos sistemas e estruturas), ele ao mesmo tempo inscreve um conjunto de afetos que parecem indicar algo comum a todas as mulheres em cena, diretora inclusa, ainda que um “comum fraturado”, para voltar à expressão de Rancière. Daí supomos que, neste filme, o

²⁷² DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 127.

²⁷³ Palavras como “mutação” e “geração” convocam uma corporalidade própria das mulheres, com seus ciclos hormonais variáveis, e sua capacidade de gestar e parir outro ser. Julgamos que essa capacidade, se não é determinante ou essencial, é significante para um pensamento do feminino e não parece, portanto, mero acaso que todos os filmes a abordem, de um modo ou de outro.

gênero comparece sob rasura: ao valorizar as instabilidades e as faltas subjetivas, o filme desestabiliza as representações estanques, mas ainda é possível ler, sob os traços da instabilidade e da falta, algo que parece dizer respeito à operação central do pensamento sobre o gênero – não a determinação de lugares e sujeitos propriamente femininos, mas o *confronto* com essas determinações.

Nos filmes focados em uma só personagem, tal qualidade de presença volta a valer como importante dado à análise – menos nos filmes biográficos mais convencionais, a exemplo de *Anésia* e *Carmem Miranda*, e mais nos filmes que, por meio de estratégias bem distintas, buscam estabelecer relações com as personagens de modo a valorizar “a magia de seu aparecimento”, como escreve Antônio Cícero no poema declamado por Gladys em *Vida*. Dos gestos biográficos de *Anésia* e *Carmem Miranda*, passamos ao gesto “retratista” de *Vida*, *Agreste*, *Desi* e *Nos olhos de Mariquinha*: nestes, com efeito, não é a ordenação e a explicação dos fatos que interessa, mas a maneira como cada uma das mulheres e cada uma das relações surge no filme, contamina as imagens e sons, afeta o espectador, de modo a formalizar o confronto com o que poderia vir a determinar, demasiadamente, as mulheres em cena.

Nos filmes que parecem se manter mais fiel à matriz sociológica nos modos de representar as personagens, reside um desejo de criar um repertório comum de experiências entre as mulheres filmadas, a partir de certas características e contextos específicos. Para fazer ver tais similiaridades estruturais, as realizadoras mantêm distância segura do que filmam, marcando e acentuando as distâncias entre os dois lados da câmera. No segundo conjunto, em que os filmes se deixam afetar de modo mais contundente por algo que vem das personagens, sem camuflar o que vem das diretoras, as distâncias diminuem, ainda que não sejam eliminadas por completo. As relações entre retratistas e retratadas que são sugeridas pelos filmes de Rocha, Gaitán, Ramos, Torres e Mesquita permitem refletir sobre os modos de constituição subjetiva que agem sem cessar sobre os sujeitos, de maneira a tornar as identidades menos fixas e mais permeáveis a variações e deslocamentos.

Paradoxalmente, portanto, é na abordagem menos “frontal” das questões sociais relacionadas ao gênero que encontramos os exemplos mais próximos ao pensamento feminista que nos parece mais fértil: este que defende uma visão pluralista, uma “estética do estilo plural”, como escreve Strathern²⁷⁴, desatrelada a

²⁷⁴ STRATHERN. *O gênero da dádiva*, p. 56.

concepções da identidade como algo estanque, privado e imutável. Seja por focar o caráter excepcional das vidas filmadas, como a mulher que pilota aviões em *Anésia*, seja por rarefazer a narrativa de modo a construir sentidos mais abertos e indeterminados, como em *Vida e Agreste*; seja pela maneira de investir na potência ficcional que emana das experiências observadas, como em *A falta que me faz* e *Desi*, ou mesmo pelo simples gesto de abrir a câmera e o microfone para as narrativas de uma matriarca como em *Nos olhos de Mariquinha*, as cineastas provam que seu cinema pode contribuir para confrontar as molduras do gênero, sem explicitamente fazer disso uma reivindicação.

Silvia Bovenschen²⁷⁵, ao se perguntar sobre a existência de uma “estética feminina”, oferece dupla resposta: certamente sim, em termos de modos de percepção e agência no mundo. Certamente não, se a questão passa a ser determinar ou circunscrever uma produção artística, ou uma teoria da arte específica. A contradição parece-nos justa e fecunda. Pois, entre o sim e o não, uma palavra se abre: o “perigoso talvez”²⁷⁶. É a palavra que surge repetidas vezes num texto de José Carlos Avellar sobre a “língua provisória” de um cinema feminino:

Talvez não seja possível (talvez sim) falar de uma sensibilidade cinematográfica especificamente feminina, um modo de ver e sentir as coisas que, independente de experiências históricas e culturais, fosse comum a todas as mulheres e capaz de gerar uma expressão cinematográfica diferenciada daquela feita pelos homens (...) Talvez seja possível (talvez não) falar de um cinema feminino assim como costumamos falar de um cinema latino-americano, diferente do cinema feito em outros continentes pela particular experiência histórica e cultural da América Latina, expressão supranacional que resulta da montagem de invenções cinematográficas nascidas do incomum de cada país e do desejo comum a todos eles: construir uma identidade em movimento, definir-se como um gesto, busca, construção do que somos e queremos ser e de um modo próprio de expressar nossa diferença. Um cinema feminino, então, porque por meio de histórias e modos de contar diferentes entre si, discutindo questões femininas ou não, conscientemente ou não, os filmes dirigidos por mulheres estariam empenhados numa constante reinvenção do papel da mulher na sociedade – mais exatamente, numa reinvenção do papel da mulher e do homem na sociedade.²⁷⁷

²⁷⁵ Apud LAURETIS, *Figures of resistance*, p. 25.

²⁷⁶ A expressão foi livremente tomada de empréstimo a Ortega, que a utiliza para refletir sobre os filósofos que, contrariando o cânone filosófico, apostam numa política da amizade, fundada não sobre o ideal clássico da “igualdade e da concordância”, mas sobre a inconstância, a imprevisibilidade e a instabilidade. Cf. ORTEGA. *Para uma política da amizade*. Arendt, Derrida, Foucault, p. 79.

²⁷⁷ AVELLAR. La lengua provisional. In: SAN MARTÍN, Patricia Torres. *Mujeres y cine en América Latina*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004, p. 139-163. A tradução para o português, do próprio autor, encontra-se em: http://www.escrevercinema.com/A_lingua_provisoria.htm

Em nossas análises, constatamos que alguns filmes dirigidos por mulheres não reinventam muita coisa, apenas reafirmam o que já existe. Contudo, talvez fosse preciso olhar de novo para esses filmes, num constante exercício de revisão. Talvez nossas leituras cobrem deles algo que não está lá, sem atentar o suficiente para o que, efetivamente, está. Em *Meninas*, por exemplo, filme que consideramos problemático, está presente, com evidência, a relação entre mãe e filha, tão preciosa aos estudos feministas, por dar a ver formas de sociabilidade matriarcais, não determinadas pela relação a um homem. Em nosso universo simbólico, permeado por mitos como o de Édipo e o do próprio Jesus Cristo, é a relação mãe-filho que recebe atenção. Talvez tenha faltado, portanto, explorar de modo mais contundente esse gesto de trazer à cena mães e filhas (que está presente também em *Aborto dos outros*; que é figurado, poeticamente, na dança de Maria Gladys e Maria Tereza em *Vida*; e que, pela chave da ausência, se mostra tão central em *Desi*).

Não que a maternidade tenha se ausentado das discussões. Buscamos explicitar a maneira como cada filme a convocou, a partir das experiências das personagens: como problema, “destino trágico” em *Meninas*, *O aborto dos outros* e, ainda que sutilmente, em *Desi*, como “salvação” e restituição identitária em *Leite e ferro*, como campo de afetos formalizados nas performances de Gladys com sua filha em *Vida*, como capacidade específica e fonte de força em *Fala Mulher!*, como acontecimento que modifica o rumo das vidas filmadas e faz notar ainda mais as distâncias entre a realizadora e as personagens em *A falta que me faz*. O fato de a maioria dos casos analisados tematizar, com maior ou menor ênfase, a maternidade, indica, por um lado, o quanto os documentários permanecem “dentro” da ideologia, aquela já sugerida por Lauretis: “mulheres = Mulher = Mãe”. Por outro lado, é preciso notar como a tematização recorrente não implica em formas idênticas de expressar e tratar a maternidade. De dentro da ideologia, as variações vêm provar que as experiências resistem às categorizações e que mesmo algo que poderia se conformar como especificamente feminino não é vivido por todas as mulheres do mesmo modo.

Se a recorrência da maternidade reforça a ideologia de gênero, ainda que feitas as ressalvas, também contribui para isso a ausência de temas como lesbianismo e outras variações da sexualidade. É digno de nota que o documentário brasileiro realizado por mulheres ainda não tenha se voltado (ou ao menos não o suficiente) para experiências homossexuais. O amor figura, na maior parte dos filmes, dentro da matriz heteronormativa. O único filme que aborda mais diretamente a relação sexual

entre mulheres é *O cárcere e a rua*, com a personagem Betânia. Mesmo assim, sua relação com a companheira de cela surge como algo ocasional e circunstancial – dentro de um presídio feminino, namorar outra mulher era a única opção. Assim que ganha liberdade, ela volta a se relacionar com homens. Há muito a ser feito, pois, se o que buscamos são formas de produção do gênero pelo cinema que contribuam para afirmar os múltiplos e variados modos de existência e de relações. Em outros termos, resta um vasto “fora-de-campo” que tensiona o campo de nosso estudo. Desde Comolli²⁷⁸, sabemos como o fora-de-campo porta, ao mesmo tempo, a ameaça e a promessa, a memória das ações e a promessa de sua continuação.

Talvez, talvez de verdade, o que os filmes tenham nos ensinado baste como evidência do caráter sempre excessivo, ou excedente do próprio gênero, que parece evocar, continuamente, um espaço-fora, impensado, impossível. Não o impossível que leva à paralisia, mas aquele que move o desejo, a ação, a urgência, como sugere Derrida ao escrever que “talvez o impossível seja a única chance possível de qualquer novidade”²⁷⁹. Se pensar um cinema com mulheres provou-se sempre um desafio, se o risco do gênero não se impôs apenas aos filmes, mas ao próprio trabalho analítico, é apenas sob a proteção deste perigoso talvez que podemos concluir. Não o talvez que indica a incerteza, mas o que nomeia, entre o sim e o não, o impossível como possibilidade.

²⁷⁸ COMOLLI. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*, p. 540.

²⁷⁹ DERRIDA. *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée, 1994, p. 54.



Fig. 82. *Judite assassinando Holofernes* (Artemisia Gentileschi, 1611-1612)

Post Scriptum: a história de Artemisia

A história começa antes, bem antes que fosse possível fixar imagens com saís de prata, antes que os irmãos inventassem dispositivos de imagens em movimento, antes que Alfonso Segreto adentrasse a Baía de Guanabara. Há quatro séculos, uma mulher tomava às mãos pincel e tinta para retratar uma cena perturbadora: duas mulheres debruçadas sobre um homem, uma delas segura a espada que o degola, a outra ajuda a imobilizá-lo, a expressão facial de ambas é misto de concentração, esforço e desprezo. Ele, olhos revirados, testa franzida, vestes rubras como o sangue que jorra do pescoço, tem os punhos cerrados contra o corpo de suas algozes. Seu corpo é forte, viril, sua mão fechada tem o tamanho do rosto da mulher que o segura e, no entanto, é ele a vítima. A luz acentua o drama da cena, realça a mão que desfere o golpe fatal, cobre de sombras a face das mulheres, enquanto ao redor prevalece o escuro, que já não faz adormecer crianças, mas oferece proteção às homicidas.

A cena foi feita em óleo sobre tela por Artemisia Gentileschi, uma das primeiras pintoras de que se tem notícia, tendo sido a primeira mulher a se tornar membro da Accademia di Arte del Disegno em Florença. A data estimada para seu seu “Judite assassinando Holofernes” é 1611 (fig. 82). Cenas domésticas não são recorrentes apenas no cinema realizado por mulheres, são também um tema frequente entre as poucas pintoras reconhecidas nos livros de arte – bons exemplos são Mary Cassat e Berthe Morisot, as “damas do impressionismo”, conhecidas por seus quadros com mulheres e crianças, retratos de uma vida familiar burguesa, bem ao modo de outros impressionistas, como Renoir ou Monet. Também são comuns na “arte feminina” as flores, as naturezas mortas, os autorretratos.²⁸⁰ Já os grandes acontecimentos históricos e os motivos religiosos, como é o caso de “Judite assassinando Holofernes”, são mais raros nessa produção, ficando praticamente restritos aos pincéis de homens. Ao pintar sua Judite, Gentileschi desafia as convenções de “feminilidade” atribuídas ao trabalho das mulheres na arte – passa da delicadeza e da intimidade à violência e à vingança; dos retratos e situações familiares à complexidade iconográfica das histórias bíblicas.

Judite é um motivo frequente na história da arte – calcula-se que mais de cem pinturas e esculturas foram dedicadas ao episódio em que a viúva, acompanhada da

²⁸⁰ Um detalhe que não deve passar despercebido é o fato de, por muito tempo, as mulheres terem sido proibidas de pintar o corpo masculino, o que era considerado uma grave ofensa moral.

criada Abra, decapta o general que ameaçava sua cidade, após seduzi-lo. Sua beleza mortífera, sua violência impiedosa fazem dela, para muitos estudiosos, um ícone do poder feminino. Inspirada em Caravaggio, Gentileschi utilizou a técnica do *chiaroscuro* com extrema habilidade para criar uma Judite forte e ativa, sem ornamentos ou beleza particular, como é o caso na maior parte dos quadros de autoria masculina (fig. 83, 84 e 85).



Fig. 83. *Judite com a cabeça de Holofernes* (Lucas Cranach The Elder, 1530)



Fig. 84. *Judite com a cabeça de Holofernes* (Cristofano Allori, 1613)



Fig. 85. *Judite decaptando Holofernes* (Caravaggio, 1598-1599)

No quadro de Artemisia, o olhar de Judite não tem o recato das mairias cabisbaixas, tão comuns nas representações da mulher na pintura, tampouco o ar etéreo de quem olha para fora do quadro - é um olhar focado, direto e determinado. Abra, sua criada e cúmplice, ganha destaque inédito – sua força é necessária para segurar Holofernes, e é ela quem irá carregar sua cabeça num cesto, qual troféu, no retorno para casa. Ao contrário de outras obras, tem idade e aparência próximas de Judite, sugerindo uma proximidade entre as mulheres (Fig. 86).

Fugindo das representações femininas convencionais, feitas, em sua maioria, por homens, Gentileschi deixa no quadro a marca de seu lugar social e de sua experiência pessoal – sabe-se que ela foi vítima de abuso sexual por parte de Agostino Tassi, seu mentor, contratado pelo pai, o renomado pintor Orazio Gentileschi. O caso foi a julgamento, num longo processo que tornou-se célebre, e no qual ela, não bastasse ser a vítima, chegou a ser submetida à tortura para confirmar a veracidade de suas acusações. O dado autobiográfico leva muitos de seus críticos a interpretarem o quadro como a expressão de seu desejo de vingança, identificando, inclusive, traços de Tassi no rosto agonizante de Holofernes. Infelizmente, a artista ficou mais conhecida pelo episódio do estupro do que por seu notável talento. Após sua morte, muitos de seus quadros foram atribuídos ao pai e a outros artistas; seu nome está ausente dos principais livros de história da arte.

A obra de Gentileschi, redescoberta, interessa porque contraria qualquer tentativa de definição de traços distintivos de uma “arte feminina”. Numa comparação de seu trabalho com o de suas contemporâneas, como Lavinia Fontana, Barbara Longhi ou Fede Galizia, para além do que elas guardam em comum – todas filhas de pintores de renome na época – destaca-se a variedade de estilos que dificulta bastante a defesa do argumento de que haveria uma forma tipicamente feminina de produzir imagens, seja por escolhas temáticas ou traços formais. Há, porém, uma perspectiva que se afirma na escolha e no tratamento dos temas: interessa bastante o modo como as personagens femininas, no caso específico de Gentileschi, perdem a aura de passividade, santidade, castidade ou mistério para tornarem-se *sujeitos de ação*. Seu gênero, embora não lhe determine um estilo, certamente afeta sua produção, seu lugar de fala. Isso sem mencionar o fato - nada desprezível - de que sua condição feminina a excluiu, por muito tempo, da História da Arte, lhe destituiu a genialidade, reservada aos homens de seu tempo. Fato comum, aliás, a outras pintoras e artistas.

Muitos séculos depois, mais exatamente em 1997, a história de Gentileshi inspirou o roteiro do filme *Artemisia*, sob direção da francesa Agnès Merlet e com a atriz italiana Valentina Cervi no papel principal. Infelizmente, o filme perde de vista o trabalho e a luta da pintora para ter seu talento reconhecido numa sociedade misógina. Buscando sublinhar o erotismo que garante a atração do público, Merlet foca na relação de Artemisia com os homens de sua vida – seu pai e seu mentor Agostino Tassi – apresentando outra versão do suposto estupro que marcou sua reputação. No filme, não houve violência, mas sedução e ação consentida de ambas as partes, decorrente do envolvimento amoroso entre Artemisia e Tassi. Flagrados pelo pai da pintora, é ele quem move o processo de estupro, buscando salvar a honra da filha. Ela, por sua vez, insiste em afirmar seu amor por Tassi, recusando-se a denunciá-lo como estupro, mesmo sob tortura. Essa versão causou polêmica, não tanto por oferecer uma outra perspectiva dos fatos, mas por apresentar-se como “a verdadeira história” da pintora. Estudiosos, historiadores, feministas vieram a público apresentar documentos com outra descrição dos eventos²⁸¹. Nesta, não houve “amor” entre Tassi e Gentileshi. Em julgamento, a pintora teria sustentado a acusação de estupro e sido torturada para comprovar a veracidade desta acusação, bem o contrário do que acontece no filme.

A diretora argumenta que optou por contar a história a sua maneira para não fazer da pintora uma vítima, mas uma mulher consciente de seus desejos e capaz de escolhas. Sua coragem estaria na maneira como ela cede aos impulsos sexuais, desafiando os códigos de conduta da sociedade e lutando pelo amor verdadeiro, numa época em que os casamentos eram arranjados e a sexualidade feminina fortemente reprimida. O filme enfraquece, contudo, o que seria a verdadeira revolução de costumes e regras empreendida por Artemisia, consequência do seu trabalho, do seu esforço em sobreviver da arte, a despeito do que era esperado das mulheres de seu tempo. Não apenas sobreviver da arte, mas fazer da arte um espaço de expressão de sua perspectiva, enquanto mulher. O filme minimiza tudo isto ao romantizar a relação de Artemisia e seu mentor, transformando o enredo em mais uma clássica “história de amor” – em lugar da pintora genial, temos uma mulher movida por seu desejo e amor por um homem, que por sua vez lhe ensina e apresenta tudo, de técnicas de pintura ao próprio sexo. A construção da personagem, sua força sedutora e ao mesmo tempo sua

²⁸¹ Cf. GARRARD. Mary D. Artemisia's trial by cinema. In: FREDERICKSON; WEBB (Orgs.) *Singular women: writing the artist*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2003.

posição ingênua, quase indefesa, e o modo como a história a coloca sempre em relação a um homem não agem contra a “vitimização” e a favor da “emancipação feminina”, mas reforça o tradicional modo de representação da mulher.

É preciso admitir que o quadro “Judite assassinando Holofernes” é mais bem sucedido em depor contra a vitimização feminina, ao literalmente inverter as relações de forças. Curiosamente, a pintora do século XVII desafia as convenções de sua arte e da sociedade em que vivia de modo bem mais contundente que a diretora do século XX – o que nos leva a suspeitar que a história das mulheres e da resistência à opressão não é, afinal, uma “linha reta”, como sugere Duras, mas é feita de avanços e recuos, algumas conquistas e grandes tabus, retrocesso e persistência.



Fig. 86. *Judite e sua criada* (Artemisia Gentileschi, 1612-1613)

6. Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

_____. O amigo. Tradução de Bernardo Romagnoli Bethonico. *Cadernos de leituras n.10*. Lisboa: Edições Chão da Feira, 2013. Disponível em: <http://www.chaodafeira.com/wp-content/uploads/2013/05/agamben.pdf>. Última visita em 25 de maio de 2015.

ALVES, Paula. *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais da Escola Nacional de Estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2011.

AKERMAN, Chantal. *Autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du Cinéma: Centre Pompidou, 2004.

ANDRADE, Fábio. Do desaparecimento. *Revista Cinética*, janeiro de 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/tiradentes09dia8fabio.htm>. Última visita em 01/03/2015.

ARENDT, Hannah. *A promessa da política*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

_____. *A dignidade da política: ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

_____. *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós, 1996.

ATIKON, Ian. *Encyclopedia of the documentary film*. London, New York: Routledge, 2005.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Armand Colin, 2004.

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

BAINBRIDGE, Caroline. *A feminine cinematics. Luce Irigaray, women and film*. London: Palgrave Macmillan, 2008.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo – Fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

_____. *O segundo sexo – A experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENSUSSAN, Gérard. *Ética e experiência. A política em Lévinas*. Passo Fundo: IFIBE, 2009.

BERGSTROM, Janet; DOANE, Mary Ann. The female spectator: contexts and directions. *Camera Obscura*, n. 20-21. Duke University Press, May/September, 1989, p. 5-27.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

BIRNEY, Catherin H. *The Grimké Sisters*. Kessinger Publishing, LLC, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987

BRAKHAGE, Stan. *Film at wit's end: eight avant-garde filmmakers*. New York: Mc Pherson, 1991.

BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana. *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Palhoça: Editora Unisul, 2012.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v.20, n.3., p.578-502, set./dez. 2013.

_____. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

_____. Quando as palavras cantam, as imagens deliram. *Revista Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/aboioandartilho.htm>. Última visita 16/03/2015.

BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio (orgs.) *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.

BRINKEMA, Eugenie. *The forms of the affects*. Durham e Londres: Duke University Press Books, 2014.

BURTON, Julianne (org.) *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 1990.

- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. New York and London: Routledge, 1990.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- _____. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*. Paris: Éditions Verdier, 2012.
- _____. O desvio pelo direto. In: MAIA; MAIA; VALE. *forumdoc.bh.2010* (catálogo). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010, p. 294-316.
- _____. Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa. Entrevista a CAIXETA, Ruben.; MESQUITA, Cláudia. *Devires - Cinema e Humanidades*, v.2. n. 1, 2004, p. 148-169.
- COSTA, Claudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. *Cadernos Pagu* (19), 2002, p. 59-90.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DARGIS, Manohla. "It's a men's, men's, men's world". *The New York Times*, New York, 28 dez. 2014, p.1;10.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol.2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.
- _____. *Kafka Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- DOANNE, Mary Ann. Film and the masquerade: theorizing the female spectator. *Screen*. Oxford University Press, setembro/outubro 1982, vol.23, n. 3/4, p. 74-88.

DOZORETZ, Wendy. *Germaine Dulac: Filmmaker, Polemicist, Theoretician*. Tese (Doutorado). New York: New York University, 1982.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

DURAS, Marguerite. *Os olhos verdes*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

_____. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FADERMAN, Lillian. *Surpassing the ove of men. Romantic friendship and love between women from Renaissance to the present*. New York: Quill-William Morrow, 1981.

FELDMAN, Ilana. *Jogos de Cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

_____. O lado dos outros. *Revista Cinética*, abril de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/aborto.htm>. Última visita em 01/03/2015.

FIRESTONE, Shulamith. *A dialética dos sexos*. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.

FRANCHETTO, Bruna *et al.* Antropologia e feminismo. In: *Perspectivas antropológicas da mulher*. Volume 1. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.

FREDERICKSON, Kristen; WEBB, Sarah E. (Orgs.) *Singular women: writing the artist*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2006.

GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário no cinema. *Contemporanea – Revista de Comunicação e Cultura*, vol. 3, n. 2, Julho/Dezembro 2005, p. 71-88.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane; GUIMARÃES, Victor. Mise en scène e experiência estética: o trabalho do espectador em *A falta que me faz*. Texto apresentado ao GT Comunicação e Experiência Estética do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora (12 a 15 de junho de 2012).

GUIMARÃES, César *et al* (orgs.) *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

HADDOCK-LOBO, Rafael. A justiça e o rosto do outro em Lévinas. *Cadernos da EMARF, Fenomenologia e Direito*. Rio de Janeiro, v.3, n.1, p. 1-132, abr/set 2010.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

HANDKE, Peter. *Poema à duração*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

HARAWAY, Donna. O humano numa paisagem pós-humanista. *Estudos feministas*, n.2, 2º semestre de 1993.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Realizadoras do cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

_____. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

IRIGARAY, Luce. A questão do outro. *Labrys, estudos feministas*, n.1-2 julho/dezembro de 2002.

_____. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

_____. *Je, tu, nous – toward a culture of difference*. New York: Routledge, 1993.

JAMIESON, Lee. The lost prophet of cinema: the film theory of Antonin Artaud. *Senses of Cinema*, n. 44, Agosto, 2007.

JOVANOVIC, Aleksandar (org.). *Antologia de 63 poetas eslavos*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

KAPLAN, E. Ann. *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000.

_____. *A mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KRISTEVA, Julia. Woman can never be defined. In: MARKS; COURTIVRON (orgs). *New French Feminisms: an anthology*. Brighton: Harvester Press, 1981, p. 137-141.

KUHN, Annette. *Women's pictures. Feminism and Cinema*. London, Boston, Melbourne e Henley: Routledge & Kegan Paul, 1982

LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 11 - os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

LAURETIS, Teresa de. *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

_____. *Figures of resistance. Essays in feminist theory*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press Chicago, 2007.

_____. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University press, 1984.

LEAL, Bruno; GUIMARÃES, César, MENDONÇA, Carlos. *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LERNER, Gerda. *The Grimke Sisters From South Carolina: Pioneers for Women's Rights and Abolition*. New York: Schocken Books, 1971.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós. Ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

_____. *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. *Le temps et l'autre*. Paris: Quadrige, 1983.

_____. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Lisboaleipzig I, o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

LOVE, H. *Feeling backward: loss and the politics of queer history*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

LYOTARD. One of the things at stake in women's struggles. *Substance*, vol 6/7, n°20, Focus on the Margins. Autumn, 1978, p. 9-17.

MAHAR, Karen Ward. *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

MAIA, Carla. *Lá, do outro lado: subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

MARGULIES, Ivone. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Durham: Duke University Press, 1996.

_____. La chambre Akerman: a cativa enquanto criadora. Tradução Carla Maia. In: *forumdoc.bh.2006* (catálogo). Belo Horizonte, Filmes de Quintal, 2006.

MARSH, Leslie. *Brazilian Women Filmmaking. From dictatorship to democracy*. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2012.

MAYER, Sophie; OROZ, Elena. *Lo personal es político: feminismo y documental*. Navarra: INAAC, Gobierno de Navarra, 2011.

McMAHAN, Alison. *Lost visionary*. New York and London: Continuum, 2003.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n.86, março de 2010, p. 105-118.

_____. A presença de uma ausência. *A falta que me faz e Morro do céu*. *Devires – cinema e humanidades*, v.7, 2010, p.150-161.

MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaaios no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

MINH-HA, Trinh. *Woman, Native, Other. Writing post-coloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* vol. 16, n.3 Autumn 1975, p. 6-18.

_____. Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative cinema”. *Framework*, Summer 1981, p. 12-15.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Edições Rio Arte, 1982.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LOPES, Silvina. Pontos luminosos, obscuros. *Revista Intervalo*, n.2, maio de 2006.

LOVE, Heather. *Feeling backward: loss and the politics of queer history*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

NAGIB, Lucia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. *Devires – cinema e humanidades*. Belo Horizonte, vol.9, n°1, jan-jun 2012.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papiрус, 2005.

OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade. Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

OZICK, Cynthia. Retrato do ensaio como corpo de mulher. *Serrote*, n. 9. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Nov. 2011, p. 7-13.

PIERUCCI, Antônio Flávio. Do feminismo igualitarista ao feminismo diferencialista e depois. In: BRABO (org.). *Gênero e educação: lutas do passado, conquistas do presente e perspectivas futuras*. São Paulo: Ícone, 2007.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Maria Joana (orgs.) *Nova história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Política e filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. As desventuras do pensamento crítico. *Crítica do contemporâneo. Conferências internacionais Serralves: Política*. Fundação Serralves, 2007, p. 75-98.

_____. A estética como política. *Devires – cinema e humanidades*, v.7, n.2, jul/dez 2010, p. 14-37.

_____. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. A política de Pedro Costa. In: CABO, Ricardo Matos (org.). *Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Loyola, 2006.

ROSALDO, Michelle; LAMPHÈRE, Louise (orgs.). *A mulher, a cultura e a sociedade*. Paz e Terra, 1979.

RUDMAN, Lisa L. Marriage: The Ideal and the Reel: Or, the Cinematic Marriage Manual. *Film History*, vol. 1, 1987, p. 327-340.

RUSSEL, Catherine. *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*. Duke University Press, 1999.

SAN MARTÍN, Patricia Torres. *Mujeres y cine en América Latina*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, vol. 16, no 2, Porto Alegre, jul./dez. 1990.

SELEM, Maria Célia Orlato. Políticas e Poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas. Tese (doutorado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2013.

SENRA. A parte do segredo – *Diário de Sintra* e a interlocução do cinema com as artes plásticas. In: OLIVEIRA, Rodrigo (org.). *Diário de Sintra: reflexões sobre o filme de Paula Gaitán*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009, p. 67-81.

SHAW, Kate Miranda. *The retomada and beyond: female narrative agency in Contemporary Brazilian Cinema (1997-2006)*. Tese (doutorado). Queen Mary, University of London, 2009.

SMITH-ROSENBERG, Carroll. *Disordely conduct. Visions of gender in Victorian America*. New York, Oxford: Oxford Univesity Press, 1986, p. 53-76.

SITI, Walter; ZABAGLI, Franco (org.). *Pier Paolo Pasolini per il Cinema*. Milan: Mondadori, 2001.

SITNEY, P. Adams. *Eyes upside down. Visionary filmmakers and the heritage of Emerson*. New York: Oxford University Press, 2008.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM, 1987.

STACEY, Jackie. *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London, New York: Routledge, 1994.

STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva. Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: É tudo verdade. Festival Internacional de documentários, 2014.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura – cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese (Doutorado em História Cultural). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

VEIGA, Roberta; MAIA, Carla; GUIMARÃES, Victor. *Limiar e partilha: uma experiência com filmes brasileiros* (no prelo).

WOOLF, Virginia. *Contos completos*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

XAVIER, Ismail. (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia trabalhada

A falta que me faz. Marília Rocha. Brasil, 2009, 85 min.

Agreste. Paula Gaitán. Brasil, 2010, 77 min.

Anésia, um vôo no tempo. Ludmila Ferolla. Brasil, 2001, 73 min.

Carmem Miranda – Banana is my business. Helena Solberg. Brasil, 1995, 92 min.

Desi. Maria Augusta Ramos. Holanda, 2000, 90 min.

Fala mulher!. Kika Nicolela e Graciela Rodriguez. Brasil, 2005, 80 min.

Leite e ferro. Claudia Priscilla. Brasil, 2010, 73 min.

Meninas. Sandra Werneck. Brasil, 2006, 71 min.

Nos olhos de Dona Mariquinha. Júnia Torres e Cláudia Mesquita. Brasil, 2008, 80 min.

O aborto dos outros. Carla Gallo. Brasil, 2008, 72 min.

O cárcere e a rua. Lila Stulbach. Brasil, 2004, 80 min.

Vida. Paula Gaitán. Brasil, 2008, 72 min.

Filmografia comentada

Aboio. Marília Rocha. Brasil, 2005, 73 min.

Acácio. Marília Rocha. Brasil, 2008, 88 min.

A entrevista. Helena Solberg. Brasil, 1966, 20 min.

Artemisia. Agnès Merlet. França, Itália, Alemanha, 1997, 102 min.

Dance, girl, dance. Dorothy Arzner. EUA, 1940, 89 min.

Diário de Sintra. Paula Gaitán, 2009, 90 min.

Domésticas. Gabriel Mascaro. Brasil, 2012, 75 min.

La coquille e le clergyman. Germaine Dulac. França, 1928, 28 min.

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles. Chantal Akerman. França, 1975, 200 min.

Jogo de Cena. Eduardo Coutinho. Brasil, 2007, 107 min.

Joyce at 34. Joyce Chopra. EUA, 1972, 28 min.

Meshes of the Afternoon. Maya Deren. EUA, 1943, 14 min.

Nathalie Granger. Marguerite Duras. França, 1972, 83 min.

News from home. Chantal Akerman. França, 1976, 85 min.

O fim e o princípio. Eduardo Coutinho. Brasil, 2005, 110 min.

Os dias com ele. Maria Clara Escobar. Brasil, 2013, 107 min.

Que bom te ver viva. Lúcia Murat. Brasil, 1989, 98 min.

Réponse de femmes. Agnès Varda. França, 1975, 8 min.

Saute ma ville. Chantal Akerman. Bélgica, 1968, 13 min.

Simplemente Jenny. Helena Solberg. EUA, 1978, 30 min.

The double day. Helena Solberg. EUA, 1975, 60 min.

The emerging woman. Helena Solberg. EUA, 1975, 48 min.

Uaka. Paula Gaitán. Brasil, 1989, 62 min.

Filmografia citada

- A alma da gente*. Helena Solberg, David Meyer. Brasil, 2013, 83 min.
- Acquaria*. Flávia Moraes. Brasil, 2003, 103 min.
- A deusa de mármore*. Rosângela Maldonado. Brasil, 1978, 82 min.
- A margem da linha*. Gisella Callas. Brasil, 2009, 97 min.
- A memória que me contam*. Lúcia Murat. Brasil, 2013, 100 min.
- A música segundo Tom Jobim*. Dora Jobim, Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 2012, 90 min.
- A noiva da noite*. Lenita Perroy. Brasil, 1974, 90 min.
- Argila*. Humberto Mauro. Brasil, 1942, 90 min.
- As testemunhas não condenam*. Zélia Costa. Brasil, 1962, s/d.
- Aujourd'hui, dis-moi*. Chantal Akerman. França, 1982, 45 min.
- Brilhante*. Conceição Senna. Brasil, 2006, 75 min.
- Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*. Carla Camurati. Brasil, 1995, 100 min.
- Cazuza – O tempo não para*. Sandra Werneck, Walter Carvalho. Brasil, 2004, 98 min.
- Chantal Akerman por Chantal Akerman*. Chantal Akerman. França, 1996, 64 min.
- Cidade-Mulher*. Humberto Mauro. Brasil, 1936, 80 min.
- Contratempo – uma valsa da dor*. Malu Mader e Mini Kerti. Brasil, 2009, 91 min.
- Coração do samba*. Thereza Jessouroun. Brasil, 2012, 72 min.
- Coração materno*. Gilda de Abreu. Brasil, 1949, 126 min.
- Craig's wife*. Dorothy Arzner. EUA, 1936, 73 min.
- Christopher Strong*. Dorothy Arzner. EUA, 1933, 77 min.
- Daisies*. Vera Chytilová. Tchecoslováquia, 1966, 74 min.
- Daughter Rite*. Michelle Citron. EUA, 1980, 53 min.
- Détruire, dit elle*. Marguerite Duras. França, 1969, 100 min.
- Diário de uma busca*. Flávia Castro. Brasil, 2011, 105 min.
- Doce Amianto*. Uirá dos Reis, Guto Parente. Brasil, 2013, 70 min.
- Doce Brasil Holandês*. Monica Schmiedt. Brasil, 2010, 52 min.
- Documenteur*. Agnes Varda. França, 1981, 65 min.

Domingos. Maria Ribeiro. Brasil, 2012, 72 min.

Dom Helder Câmara. Érica Bauer. Brasil, 2006, 72 min.

Doutores da alegria. Mara Mourão. Brasil, 2005, 96 min.

Duas vezes mulher. Eunice Gutman. Brasil, 1985, 11 min.

Elena. Petra Costa. Brasil, 2012, 90 min.

Evangelho Segundo São Mateus. Pier Paolo Pasolini. Itália, 1964, 138 min.

Even as you and I. Lois Weber. EUA, 1917, 90 min.

Faixa de areia (Daniela Kallmann e Flávia Lins e Silva. Brasil, 2007, 95 min.

Family Business. Chantal Akerman. França, 1984, 18 min.

Fashions for women. Dorothy Arzner. EUA, 1927, 70 min.

Favela dos meus amores. Humberto Mauro. Brasil, 1935, 90 min.

Feminino Plural. Vera de Figueiredo. Brasil, 1976, 80 min.

First comes courage. Dorothy Arzner. EUA, 1943, 88 min.

Francisco Brennand. Maria Brennand Fortes. Brasil, 2013, 75 min.

Four husbands only. Lois Weber. EUA, 1918, 60 min.

Fumando espero. Adriana Dutra. Brasil, 2009, 104 min.

Gaijin – caminhos da liberdade. Tizuka Yamasaki. Brasil, 1980, 112 min.

Glimpse of the garden. Marie Menken. EUA, 1957, 5 min.

Go go go. Marie Menken. EUA, 1962-64, 12 min.

Growing up female: as six become one. Jim Klein, Julia Reichert. EUA, 1971, 53 min.

Harlan County, USA. Barbara Kopple. EUA, 1976, 103 min.

Honors among lovers. Dorothy Arzner. EUA, 1931, 75 min.

Hypocrites. Lois Weber. EUA, 1915, 54 min.

I am Somebody. Madeline Anderson. EUA, 1970, 30 min.

Iluminados. Cristina Leal. Brasil, 2009, 100 min.

Inconfidência mineira. Carmem Santos. Brasil, 1938-1948, s/d.

India Song. Marguerite Duras. França, 1975, 111 min.

Inocência. Luiz de Barros. Brasil, 1949, 70 min.

Interior Scroll. Carolee Schennemann. EUA, 1975, 7 min.

In the hand that rocks the cradle. Lois Weber. EUA, 1917, 60 min.

Janie's Janie. Geri Ashur. EUA, 1971, 25 min.

Je tu il elle. Chantal Akerman. França/Bélgica, 1975, 86 min.

Juízo. Maria Augusta Ramos. Brasil, 2009, 90 min.

Justiça. Maria Augusta Ramos. Brasil, 2004, 100 min.

Kátia. Karla Holanda. Brasil, 2013, 74 min.

La Captive. Chantal Akerman. França, 2000, 118 min.

La chambre. Chantal Akerman. Bélgica/EUA, 1972, 11 min.

La souriante Madame Beudet. Germaine Dulac. França, 1922, 54 min.

L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée. Chantal Akerman. França, 1971, 35 min.

Lettre d'une cinéaste. Chantal Akerman. França, 1984, 8 min.

Lights. Marie Menken. EUA, 1964-1966, 7 min.

L'homme à la valise. Chantal Akerman. França, 1983, 60 min.

Limite. Mário Peixoto. Brasil, 1930, 120 min.

Like most wives. Lois Weber. EUA, 1914, s/d.

Lua de Cristal. Tizuka Yamasaki. Brasil, 1990, 95 min.

Marcelo Yuka no caminho das setas. Daniela Broitman. Brasil, 2012, 95 min.

Mar de Rosas. Ana Carolina. Brasil, 1977, 99 min.

Maré, nossa história de amor. Lúcia Murat. Brasil, 2007, 104 min.

Marighella. Isa Grispum Ferraz. Brasil, 2012, 100 min.

Meu Brasil. Daniela Broitman. Brasil, 2008, 70 min.

Meu passado me condena. Julia Rezende. Brasil, 2013, 105 min.

Morro dos Prazeres. Maria Augusta Ramos. Brasil, 2013, 90 min.

Mulheres, uma outra história. Eunice Gutman. Brasil, 1987, 37 min.

Notebook. Marie Menken. EUA, 1963, 10 min.

O céu sobre os ombros. Sérgio Borges. Brasil, 2010, 71 min.

O ébrio. Gilda de Abreu. Brasil, 1946, 126 min.

Olhar estrangeiro. Lucia Murat. Brasil, 2006 70 min.

O mistério do dominó preto. Cléo de Verberena. Brasil, 1930, s/d.

Onde a coruja dorme. Marcia Derraik. Brasil, 2012, 72 min.

Onde a Terra acaba. Octavio Gabus Mendes. Brasil, 1932, s/d.

O noviço rebelde. Tizuka Yamasaki. Brasil, 1997, 90 min.

O rei do samba. Luiz de Barros. Brasil, 1952, s/d.

O samba que mora em mim. Geórgia Guerra-Peixe. Brasil 2011, 72 min.

Os cafajestes. Ruy Guerra. Brasil, 1962, 100 min.

Os homens que eu tive. Tereza Trautman. Brasil, 1973, 85 min.

Palavra (en)cantada. Helena Solberg. Brasil, 2009, 89 min.

Parahyba Mulher Macho. Tizuka Yamasaki. Brasil, 1983, 87 min.

Paulinho da Viola – meu tempo é hoje. Isabel Jaguaribe. Brasil, 2006, 86 min.

Person. Marina Person. Brasil, 2007, 74 min.

Pinguinho de gente. Gilda de Abreu. Brasil, 1947, 85 min.

Portrait d'une Paresseuse. Chantal Akerman. França, 1986, 14 min.

Quase dois irmãos. Lúcia Murat. Brasil, 2004, 102 min.

Reassemblage. Trinh T. Minh-ha. EUA, 1982, 40 min.

Reidy – a construção da utopia. Ana Maria Magalhães. Brasil, 2011, 77 min.

Rue Mallet-Stevens. Chantal Akerman. França, 1986, 7 min.

Sangue mineiro. Humberto Mauro. Brasil, 1929, 82 min.

Saving the family name. Lois Weber. EUA, 1916, 90 min.

Semiotics of the kitchen. Martha Rosler. EUA, 1975, 6 min.

Shoes. Lois Weber. EUA, 1916, 60 min.

Sobral – o homem que não tinha preço. Paula Fiuza. Brasil, 2013, 84 min.

Só no Carnaval?. Eunice Gutman, Regina Veiga. Brasil, 1982, 12 min.

Sorria, você está na Barra! Izabel Jaguaribe. Brasil, 2013, 72 min.

Sou feia mas tô na moda. Denise Garcia. Brasil, 2005, 60 min.

Super Xuxa contra o baixo-astral. Ana Penido, David So. Brasil, 1988, 86 min.

Tainá, uma aventura na Amazônia. Tânia Lamarca, Sérgio Bloch. Brasil, 2001, 90 min.

The center. Amalie Rothschild. EUA, sem data, s/d.

The merchant of Venice. Lois Weber. EUA, 1914, s/d.

The marriage clause. Lois Weber. EUA, 1926, 80 min.

The price of a good time. Lois Weber. EUA, 1917, 70 min.

The wild party. Dorothy Arzner. EUA, 1929, 77 min.

The Woman's Film. Direção coletiva. EUA, 1971, 40 min.

Three lives. Kate Millet. EUA, 1971, 70 min.

Timor Lorosae. Lucelia Santos. Brasil, 2002, 75 min.

Too wise wives. Lois Weber. EUA, 1921, 80 min.

Uma longa viagem. Lucia Murat. Brasil, 2011, 95 min.

Um passaporte húngaro. Sandra Kogut. Brasil, 2003, 71 min.

Union Maids. Julia Reichert e Jim Klein. EUA, 1976, 50 min.

Vale dos esquecidos. Maria Raduan. Brasil, 2012, 72 min.

Vida de mãe é assim mesmo? Eunice Gutman. Brasil, 1983, 17 min.

Vou rifar meu coração. Ana Rieper. Brasil, 2012, 76 min.

Waldick, sempre no meu coração. Patricia Pillar, 2009, 58 min.

What do men want? Lois Weber. EUA, 1921, 70 min.

What's worth while. Lois Weber. EUA, 1921, 60 min.

Where are my children? Lois Weber. EUA, 1916, 62 min.

Woo Who? May Wilson. Amalie Rothschild. EUA, 1969, 33 min.

Xuxa Popstar. Paulo Sergio e Tizuka Yamasaki. Brasil, 2000, 84 min.

Xuxa requebra. Tizuka Yamasaki. Brasil, 1999, 90 min.

Xuxa em o Mistério da Feiurinha. Tizuka Yamasaki. Brasil, 2009, 82 min.

*Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá
àqueles que tem algo feminino.*
Roland Barthes